ИСКУССТВО КИНО

2009

© MMVI Touchstone Television

ОТЧАЯННЫЕ ДОМОХОЗЯЙКИ

телеканал Домашний

по будням в 19:30

www.domashny.ru

На правах рекламы. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10 января 2007 года

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

РЕН

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 151 56 51. Факс (499) 151 02 72. E-mail: filmart@yandex.ru 123319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**«НОВАЯ ДРАМА» ПЛЮС «МЫЛО»... ТВ — РУПОР ЖИЗНИ, И НУЖНО ЭТО ИСПОЛЬЗОВАТЬ** *ВАЛЕНТИНА ШЕВЯХОВА* **«МЫЛО» — ЭТО ПРЕСТУПЛЕНИЕ, ПООЩРЯЮЩЕЕ ЛЮДЕЙ НЕ ДУМАТЬ...** *ОЛЬГА МИХАЙЛОВА* ❑**БЕРЛИН-2009: КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО «КРИЗИС» «МАТЕРИЯ», ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, ОКАЗАЛАСЬ ПЕРВИЧНОЙ, ОКРАСИВ ОБЪЕКТИВНОЙ СКУДНОСТЬЮ ВСЮ КИНОВЕРТИКАЛЬ** *НИНА ЦЫРКУН* **ЗАТО В ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ ПРОИСХОДИЛО САМОЕ АКТУАЛЬНОЕ** *МАРИНА ЛЫТЫШЕВА* ❑**«МОЛОКО СКОРБИ»: ПО ТУ СТОРОНУ СЛОВ, ОПРЕДЕЛЕНИЙ, ФОРМУЛИРОВОК В ЭТОЙ КАРТИНЕ ГЛАВНОЕ НЕ СИМВОЛИЗМ, А СОЗЕРЦАТЕЛЬНЫЙ НАСТРОЙ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* ❑**«ГИГАНТ»: МИР БЕЗ ГРАНИЦ, НО ПЕРЕД СТЕКЛОМ ЭТО НАЗЫВАЛИ КИНОГЕНИЕЙ. НА БЕРЛИНАЛЕ НЕСКРОМНО ПЕРЕНАЗВАЛИ ИННОВАЦИЕЙ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**«СТРАННОСТИ ЮНОЙ БЛОНДИНКИ»: О ДЕВАЛЬВАЦИИ ОБРАЗА И ЧУВСТВА ДЕНЬГИ ИЗМЕНЧИВЫ, СУДЬБА ЖЕСТОКА, ЛЮБОВЬ МИМОЛЕТНА — ПОСТОЯНЕН ЛИШЬ СКЕПСИС СТОЛЕТНЕГО РЕЖИССЕРА** *АНТОН ДОЛИН* ❑**«ТАТАРНИК»: ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО — ДЕЛО КРОВАВОЕ ДЛЯ ТВОРЦОВ ТОНЧАЙШУЮ ВЯЗЬ ПРОЗЫ ЭКРАНИЗИРОВАТЬ НЕВОЗМОЖНО. НО КАКИМ-ТО ЧУДОМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПЕЧАЛЬ ЭТИХ СТРОК...** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**ВСЕ ГЕНИАЛЬНОЕ — ПРОСТО Я НЕ ВЕРЮ В ТАЛАНТ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРОМУ НЕ НУЖЕН СОБЕСЕДНИК** *ВИКТОР СУХОРУКОВ* ❑**ПУТЕШЕСТВИЕ В БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ КИНО — ЭТО ПОСЛЕДНЕЕ ПРИБЕЖИЩЕ ЯСНЫХ, НО БЕССЛОВЕСНЫХ ИДЕЙ, НЕОБДУМАННЫХ ДЕЙСТВИЙ, ГЛУБОКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ОПЫТА** *ТИЛДА СУИНТОН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЕЛЕНА ГРЕМИНА
В поисках... авторы

7
Драматург, ты попал на ТВ. Ты попал?
Любимовская анкета

30
ОЛЬГА МИХАЙЛОВА
Наше дело
«Новая драма» в Любимовке

РЕПЕРТУАР

37
НИНА ЦЫРКУН
Режим экономии
Берлин-2009

45
МАРИНА ЛАТЫШЕВА
Болезнь левизны
Берлин-2009: политическое кино

49
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Классика, которой не было
«Молоко скорби», режиссер Клаудиа Льоса

52
КЛАУДИА ЛЬОСА:
«Светлый путь» — вечная война»
Интервью Петра Шепотинника и Аси Колодижнер

53
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Маленький большой человек
«Гигант», режиссер Адриан Биньес

56
АДРИАН БИНЬЕС:
«Язык фильма — это язык тела»
Интервью Петра Шепотинника и Аси Колодижнер

58
АНТОН ДОЛИН
А поезд идет...
«Странности юной блондинки», режиссер Мануэл ди Оливейра

62
ЕЛЕНА СТИШОВА
Сильна, как смерть, любовь
«Татарник», режиссер Анджей Вайда

65
МАРИНА ДРОЗДОВА
Куриные крылышки
«Рикки», режиссер Франсуа Озон

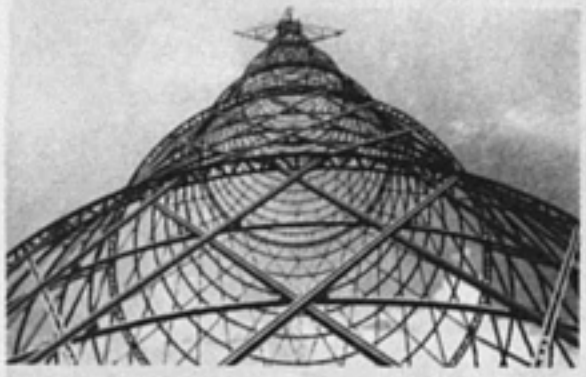
69
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Слишком много Норвегии
«Север», режиссер Руне Денстад Лангло

72
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Битва Бобра с Козлом
«Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников

И М Е Н А

79
ВИКТОР СУХОРУКОВ:
«Артхаус — родильный дом кинематографа»
Беседу ведет Татьяна Попова

Р А З Б О Р Ы



87
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Фотография: эстетическая адаптация
История фототехнологий

95
ДЭВИЛ КИПЕН:
«Думаете, главный в кино — режиссер?»
Интервью ведет Екатерина Самылкина

П У Б Л И К А Ц И И

101
ТИЛДА СУИНТОН
Письмо мальчику от его матери
Об искусстве кино

Ч Т Е Н И Е

115
МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ
Хлам
Пьеса

134
МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ
Искусство вечно!
Пьеса

155
ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
Наташина мечта
Пьеса

163
КСЕНИЯ ДРАГУНСКАЯ
Пробка
Пьеса

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

«Искусство кино» регулярно обращается к кризису содержания в сегодняшнем отечественном кино. Рассматривая проблему в разных аспектах и на непохожих примерах, авторы статей и участники дискуссий неизменно приходят к выводу об удручающем невнимании российских художников к окружающему миру, к современной российской действительности. Отрыв экранной реальности от подлинной — свидетельство кризиса сценарного дела, профессиональной и человеческой робости перед социальной действительностью. Многие ищут выход на путях, которые предлагают «Новая драма», «Театр.doc» и «Кинотеатр.doc», фестиваль драматургии в Любимовке, московский театр «Практика», уникальная режиссура Алвиса Херманиса. «Жизнь как она есть» в исполнении «новодрамовских» лидеров не раз представала на страницах «ИК», не раз в том или ином контексте предметом наших обсуждений были перспективы и тупики этого направления. Характерно, что успехи фестивального и артхаусного кинематографа последних лет связаны с теми, кто представляет позиции «.doc», — назовем хотя бы Вырыпаева, Германику, Бакурадзе. Одновременно любопытен и тот факт, что создатели жестких неприглядных историй про подлинных людей с улицы, с рынка, из тюрьмы или обшарпанного подвала стали едва ли не главными поставщиками гламурных телесериалов, ловкими перелицовщиками латиноамериканского «мыла». О причинах своего прихода на ТВ, о специфике многостаночной работы и т.п. — их размышления, заключенные в ответах на вопросы анкеты, которая была проведена в рамках фестиваля «Новая драма»-2008 и любезно предоставлена нам руководителем «Театра.doc» Еленой Греминой. Фамилии участников этого публикуемого «многословья», как и авторов пьес, публикуемых в рубрике «Чтение», значатся в титрах таких сериалов, как «Бедная Настя», «Не родись красивой», «Любовь как любовь», «Монтекристо», «Адъютанты любви», «Ундина», «Холостяки», «Темная ночь», и других.

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

В поисках… авторы

«Драматург, ты попал на ТВ. Ты попал?» — так называлась дискуссия, которую мне довелось провести на фестивале «Новая драма»-2008. На нее были приглашены продюсеры, режиссеры и драматурги. Разговор был посвящен интересной ситуации: те самые драматурги, чьи странные, радикальные, бескомпромиссные, пытающиеся «поймать реальность» пьесы и есть «новая российская драма», работая на ТВ, обеспечили во многом «бум» российских сериалов, в результате которого наша продукция вытеснила с экрана импортное «мыло».

Например, Екатерина Нарши, чьи лирические и резкие пьесы «Тень дерева» и «Лучшие!» были событиями на Любимовском фестивале читок, —

один из наиболее востребованных телевидением авторов. В частности, под ее руководством был написан 322-серийный сценарий самого длинного российского фильма «Любовь как любовь». Сергей Калужанов, автор гиперреалистической пьесы «Вилы», лауреат драматургического «Дебюта», тоже один из самых профессиональных ТВ-авторов, работал чуть не на всех проектах «Амедиа», начиная с «Бедной Насти». Включая вечером «ящик», зритель, который обычно не вчитывается в стремительно бегущие титры, не догадывается, что диалоги к очередному «мылу» или детективу писали «золотые перья» «новой драмы», увенчанные призами драматурги, которых с почетом зовут в Лондон и Берлин, серьезные драматические писатели... Юрий Клавдиев, Вячеслав и Михаил Дурненковы, Максим Курочкин, Наталья Ворожбит... Их много.

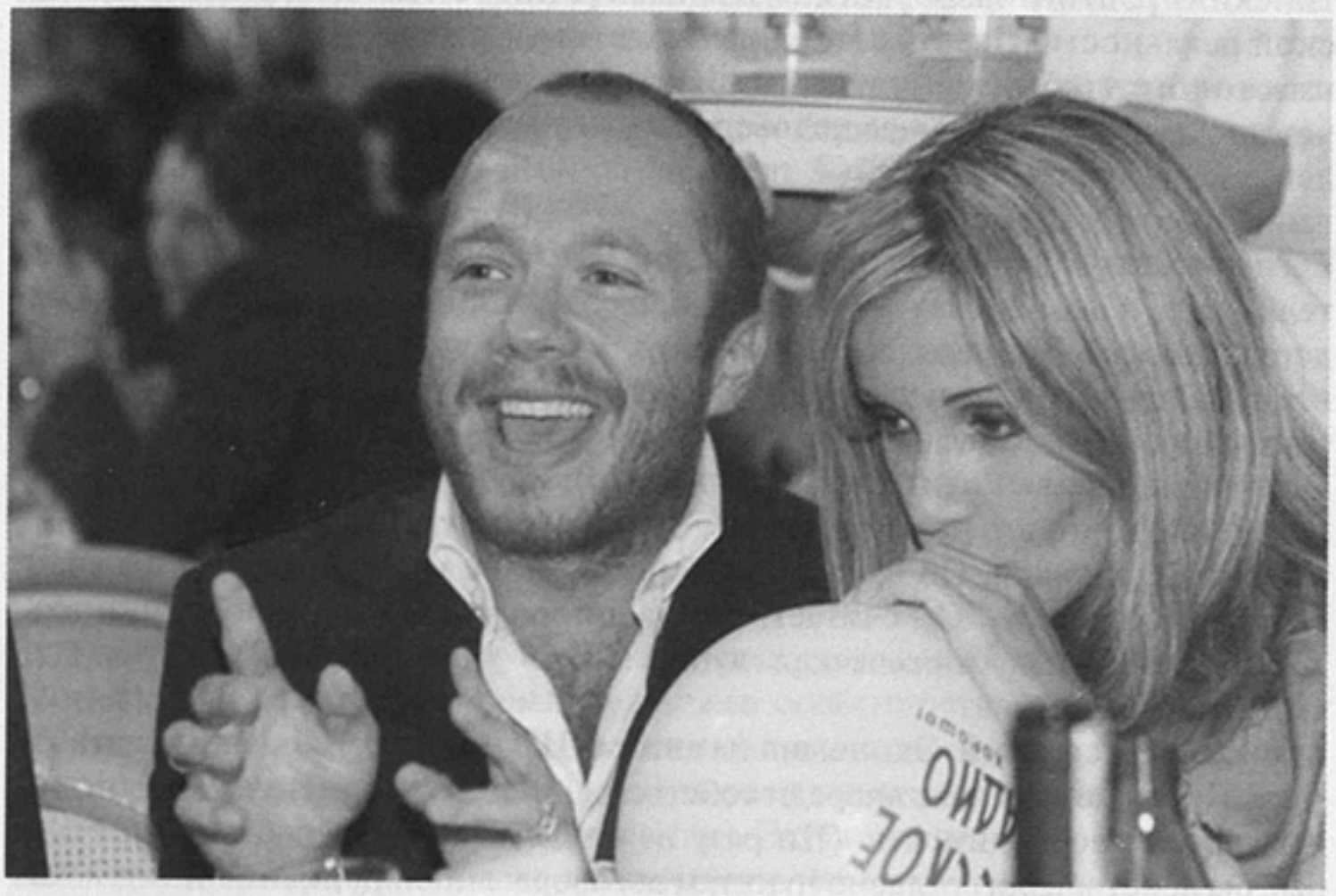
Но телесериалы — это не сценарии и не замыслы этих драматургов. Как правило, они «разрабатывают», «адаптируют», «пишут диалоги» — делают то, что им предлагают на ТВ. Я знаю, что у многих из них есть собственные интересные проекты, но пока что продюсеры — и в театре, и в кино — не хотят рисковать. Они просят «золотые перья» просто применить свои литературные умения.

Авторский стиль в телесериале, как правило, не востребован. Изредка, правда, он «входит в продюсерскую задачу». Так Максим Курочкин специально — в своем стиле — писал монологи для сериала «Тридцатилетние», и цитаты из них до сих пор ходят по Рунету. Но в принципе диалог в сериале должен быть нейтральным, незаметным, ровным, не «берущим на себя внимание». И то, что ярких самобытных драматургов используют на такой поденщине, — то же самое, как если бы знаменитым скульпторам заказали обтесать мрамор-

Соответствует ли потенциал телевизионных сценаристов качеству их сценариев?

Евгений Казачков. Не могу говорить за всех. Но есть впечатление, что многие либо не работают в полную силу, либо их потенциал подавляется продюсером/заказчиком...

Михаил Дурненков. Не соответствует. Авторы не могут отвечать за свой продукт — ответственность поделена между множеством людей, чья задача направлять автора, ограничивая его.



«Холостяки»

Екатерина Нарши. В ряде случаев нет. «Таксистка» не показатель уровня Нины Садур (одного из авторов сценария). Однако чаще всего Вася Пупкин, чье имя значится в титрах, ничего лучшего создать не может.

Наталья Ворожбит. Не всегда. Часто не соответствует. Человек, избалованный успехом в театре и кино (успехом не коммерческим), пишет сериалы левой ногой.

Иван Угаров. Американцы из «Сони Пикчерс» как-то говорили: сценарист-гений — это нонсенс, нам такие не нужны. А нужны люди, которые надежно и слаженно могут работать в команде. В данный момент гениальной драматургии никто из большинства зрителей не ждет. Все хотят, чтобы было интересно.

Алексей Красовский. Если отталкиваться от того телевидения, которым можно было гордиться, когда сериалы писали Рыбаков, Липатов, Семенов, то мы и близко не подошли к тому уровню.

Екатерина Коновалова. А кто может определить их потенциал, если уже на ранней стадии многообещающего творческого пути их «отжимают» на стосерийном «мыле»?

Ольга Михайлова. Не знаю, к счастью, ни одного телесценариста. И знать не хочу. А вот драматурги, зарабатывающие деньги на телевидении, мне знакомы. Но они пишут сериалы совсем не тем местом, каким свои тексты. Хорошие истории и хорошие тексты заведомо никому там не нужны. Драматурги — люди умные и, как в лагере, по Солженицыну, гонят туфту.

Наталья Скороход. Не знаю. Мой опыт: чем тупее — тем глаже проходит.

Илья Папернов. Понятия не имею про потенциал. Любой российский сценарист, посмотрев любой американский сериал, должен надевать белые тапочки и ползти на кладбище.

Сергей Калужанов. Есть проекты, заведомо предполагающие низкий уровень качества, и есть проекты, в которых можно и нужно приложить все свои способности. Иногда за нехваткой времени (производственные моменты) можно даже не успеть сделать так хорошо, как можно было бы.

Назовите пять ошибок продюсера.

Александр Железцов. Стремление воспроизвести чужой (скажем, аргентинский) рейтинговый успех путем адаптации той же истории к российской реальности. Давать авторам конкретные пожелания и предложения, вместо того чтобы формулировать максимально точно и образно «чего хочется», то есть изначальное недоверие к чужому профессионализму. Стремление заполучить актеров-звезд любой ценой. Они часто просто ломают жанр.

Евгений Казачков. «Это слишком смело». «Это хорошо, но не для нашего зрителя». «Да, я не могу внятно сформулировать, что мне нужно, но вы должны догадаться». «А мне кажется, это можно снять гораздо дешевле и быстрее, чем все думают». «Я пишу лучше сценаристов, снимаю лучше режиссеров, подбираю актеров лучше кастинг-директора, а если мне дать камеру...»

Екатерина Нарши. Родиться. Поступить (не поступить) во ВГИК. Хапнуть денег. Решить, что это не случайность. Воспроизводить свою недоразвитость.

Михаил Дурненков. Он считает себя автором. Он считает, что все на свете можно «поправить». Он считает, что на авторе можно и нужно экономить. Хамство. Обычная человеческая глупость (хотя это ошибка скорее природы, чем продюсера).

Алексей Красовский. Экономия на авторе. Неумение конкретизировать задачу. Продюсеры ставят впереди собственное «хочу», подменяя им производственную необходимость. (Ни разу не сталкивался с продюсерами, которые бы действовали согласно пунктам договора: вносили письменно замечания, платили вовремя и т.д.). Продюсеры не доверяют творческой группе. (Некоторым кажется, что все может исправить постпродакшн, поэтому на ранних этапах можно пренебречь всем остальным.)

Екатерина Коновалова. Желание сделать качественно за три копейки. Неумение работать с авторами. Неумение точно определять «адресата» проекта. Неудачный кастинг. Неверная мотивация.

Ольга Михайлова. Самоуверенность. Неумение слышать другого. Ориентация на уже выпущенный продукт — желание повторять чужое. Боязнь нового. Неуважение зрителей.

Сергей Калужанов. Неумение работать с текстом. Обещания в тот момент, когда известно, что их нельзя будет сдержать. Нечеткость в формулировании заказа. Желание услышать как можно больше мнений о еще не готовом продукте и готовность пойти на поводу этих мнений. Разделение понятий «искусство» и «прибыль». Часто на начальной стадии работы все уверяют, что делают это только потому, что очень интересно. Однако чем дальше, тем больше дело упирается в то, что продукт должен быть «рейтинговым» и «кассовым», и по этой причине просят переписать всё.

Назовите пять ошибок сценариста (западного и российского).

Евгений Казачков. «Зритель дурак». «Да, это было много раз, но ведь никто же не видел этих фильмов и сериалов». «Да кто там вспомнит, что было в предыдущей серии?» «Да ладно, может, они сыграют это хорошо, музычку подложат, режиссер че-нить придумает. Если что — вырежут на монтаже». «Сейчас начало 90-х. Хотя нет — вообще 80-е!»

Екатерина Нарши. Верить в свою избранность. Не верить в свою избранность. Считать всех предшественников фуфлом. Обожествить традицию. Ждать, что тебя оценят.

Михаил Дурненков. Непрофессионализм и еще четырежды непрофессионализм.
Наталья Ворожбит. Отсутствие агента, юридическая безграмотность, распыление сил.
Алексей Красовский. Дешево себя оценивают. Не читают договор (или не отстаивают его пункты). Не готовы к полемике (после второй правки устают, проще отказаться от участия в деле, чем продолжать его). Боятся ответственности (легче работать сюжетчиком или диалогистом на трех сериалах одновременно, чем планомерно вести один проект). Не считают деньги (простой диалог двух героев могут вписать в дорогие натурные съемки).
Ольга Михайлова. Доверчивость. Лень. Необразованность — неначитанность и ненасмотренность. Слабохарактерность — согласие идти на поводу у всякого, кто командует. Невзыскательность (к себе и к другим).
Наталья Скороход. Упрямство. Эстетический стыд. Идеалы. Глубокие знания. Работа под своим именем.
Илья Папернов. Идея. Сюжет. Персонажи. Диалог. Формат.
Сергей Калужанов. Попытка написать сразу десять разных проектов. Покорность. Готовность демпинговать. Уверенность, что все равно на выходе получится «говно». Позиция: вообще-то я большой художник, но сейчас нужны деньги, поэтому пишу для ТВ.

О чем бы вы хотели увидеть фильм на ТВ?

Евгений Казачков. Человек побеждает систему сегодня. Положительные особенности 90-х сменяются сомнительными особенностями «нулевых» (про обратное — довольно много). Нормальные/хорошие люди делают хорошие дела сегодня (не раньше, и не менты). Плохие и циничные люди делают хорошие дела сегодня (не раньше, и не менты). Экранизация современной художественной литературы последних двадцати лет.
Михаил Дурненков. Трагедия. Психоделический мир. Документальность. Искусство.
Екатерина Нарши. Моральный выбор. Верность себе или племени (государству, стране). Россия — отличная страна, а не страна, которая пытается казаться отличной. Знание уменьшает скорбь и продлевает жизнь. Мужчины — тоже люди. Быть богатым и умным — не стыдно.
Наталья Ворожбит. Хочу смотреть документальные фильмы про интересных (или наоборот) людей и интересные (или наоборот) профессии. В стиле «Кинотеатр.doc». Любые информационные передачи: люди, явления, события и т.д.

Дело не в новых темах. Телевидение, вообще-то, разнообразно. Дело в том, *как*. Когда страшным голосом преподносят адаптированную для дебилов информацию, в основе которой ноль анализа, только штампы (а уж этот фирменный стиль: «И тогда Николай II подумал, что...» Или: «Мэрилин Монро почувствовала...») А уж трактовки! А уж если все-таки начинают анализировать! Лучше бы не начинали. Короче, с документальным жанром — настоящая катастрофа. Лучше смотреть тупые сериалы. Они хоть не претендуют на достоверность.
Алексей Красовский. Нетерпимость. Равнодушие. Лицемерие, ставшее синонимом практичности...

Мечтаю снять фильм о непримиримых людях, которых сплотила беда и они наконец ощутили силу могучего «вместе».
Ольга Михайлова. О любви. О дружбе (не в экстремальных условиях). О родителях и детях, в том числе взрослых. О работе (не в офисе). О разводе.
Наталья Скороход. Ну, например, репортаж о распределении нефтегазовых доходов среди политической элиты России. Опять-таки не сладкую сказку, а документ в режиме on-line. Правда о Беслане с фамилиями тех, кто отдал при-

каз стрелять из танков по детям, и документальные сюжеты о том, как живут сегодня эти люди и их дети. Вообще-то, в идеале ТВ должно, как тень отца Гамлета, будоражить совесть обывателя, а не отуплять его еще больше.

Светлана Новикова. История интеллигента, бывшего в оппозиции к власти, который постепенно отказывается от своих принципов, теряет идеалы и идет делать деньги.

«Мыло» для народа»: в чем секрет успеха?

Александр Железцов. Люди любят старые сказки в новых обложках. Стремление их слушать вновь и вновь не имеет ничего общего со стремлением,

«Бедная Настя»

скажем так, к познанию меняющейся реальности. Это две совершенно разные потребности. «Мыло» работает с мифами и архетипами.
Екатерина Нарши. В потребности людей в развернутых родовых сюжетах, в отсутствии выбора у среднего телезрителя, в низкой себестоимости производства.
Евгений Казачков. Боюсь об этом думать. Наверное, для настоящего успеха не нужно, производя продукт, считать, что это «мыло» и что это «для них».
Михаил Дурненков. В специально заниженной планке. «Для тети Мани».
Наталья Ворожбит. «Мыло» дает человеку чувство покоя и стабильности.
Алексей Красовский. Удачное время выхода. Если переставить «мыло» с прайм-тайма, успеха не будет.
Вячеслав Дурненков. В непритязательности сторон по обе стороны экрана.
Екатерина Коновалова. С одной стороны — в узнаваемости, с другой — в некоей идеализации действительности. В общем, истина где-то на этом стыке.
Ольга Михайлова. Кто-то из великих сказал, что большинство людей скорее умрут, чем начнут думать. Что, впрочем, они и делают. «Мыло» — это преступление, поощряющее людей не думать.
Наталья Скороход. Во власти и в народе.
Илья Папернов. В формулировке вопроса заложено объяснение ужасающей безграмотности отечественных драматургов.
Сергей Калужанов. В легкости восприятия и, таким образом, вовлечения большого числа зрителей. Возможность пропускать несколько серий также является плюсом — можно смотреть практически с любого места, и очень быстро станет понятно, кто чей брат, а кто чья беременная любовница. В простоте посыла. Все предельно разжеванно.
Светлана Новикова. Чтобы был успех, необходимо сказать людям нечто приятное.

«Мыло» для народа»: нужно ли промывать мозги зрителям?

Александр Железцов. Нет, уже и так промыты до блеска.
Екатерина Нарши. Это зритель промывает мозги производителю, навязывая то, что он хочет видеть.
Валентина Шевяхова. Не знаю, что такое «промывать мозги». Я считаю, что зрителей нужно просвещать и избавлять от стереотипов. А мозги нужно промывать продюсерам. Зрители ориентируются на ТВ. ТВ — это рупор жизни, и нужно это использовать. А то в сериалах часто какая-то рафинированная и слащавая атмосфера (мол, продюсеры боятся, что зрители там чего-то не поймут). Закончился сериал, а там сразу какая-нибудь криминальная сводка или ток-шоу про инцест. Зритель тот же, тема — значительно острее. Почему, спрашивается?
Евгений Казачков. Нужно стараться повышать планку и тянуть к прекрасному во всех отношениях. Если это можно назвать «промывкой»...
Михаил Дурненков. Зачем?
Алексей Красовский. Я за естественный отбор. Поэтому если людям нравится травиться — пусть травятся. Я не буду отнимать у девушки книжку Донцовой и подкладывать ей Набокова. Пусть живет в том мире, которого заслуживает.
Ольга Михайлова. Не «промывать мозги», а показывать возможные варианты выхода из сложных ситуаций — не волшебные, а человеческие. С кем и поговорить, если не с телевизором?
Наталья Скороход. Если за это платят — значит, это кому-то нужно.
Илья Папернов. В формулировке вопроса заложено объяснение ужасающей безграмотности отечественных драматургов.
Сергей Калужанов. Что можно делать, так это постепенно повышать уровень продукта. Как, собственно, и происходит во всем мире.

Светлана Новикова. Зрителя нужно образовывать, развлекая. «Промывка мозгов» всегда использовалась властью, важна цель — идея.

«Мыло» для народа». Если пишете сериал, который увидят миллионы, задумываетесь ли вы о социальной ответственности, о просвещении или развращении людей, о пробуждении добрых чувств?

Александр Железцов. Наверное, нельзя врать слишком сильно, выходя даже за границы жанра.
Екатерина Нарши. Так же, как и в случае с залом на сорок мест, поскольку пьеса, написанная для узкого круга, в результате может стать общественным достоянием, а может пройти незаметно.
Валентина Шевяхова. Я задумываюсь, я психолог. Мне всегда не нравилось, что Андрей Палыч из «Не родись красивой» нажрется вискаря, а потом за руль и домой. По-моему, это безответственно.
Евгений Казачков. Скорее, да.
Михаил Дурненков. Задумываюсь.
Наталья Ворожбит. Пытаюсь. Писала сериал про любовь москвича и киевлянки. Тема «Москва — Киев, Украина — Россия» постоянно обсуждалась персонажами. Все время помнила, что нужно сохранять политкорректность. Как главный автор строго следила за шутками на эту тему и т.д. Но все равно не покидало странное чувство, что занимаюсь чем-то неприличным.
Алексей Красовский. Когда пишу, не задумываюсь, некогда. Потом — сколько угодно. Только глупцы не сознают последствий.
Вячеслав Дурненков. Нет.
Ольга Михайлова. Конечно, надо задумываться.
Наталья Скороход. К сожалению, это автоматически происходит, а потому — карьера на ТВ идет с большим скрипом.
Светлана Новикова. Да, обязательно задумываюсь.

Социальная ответственность и цензура — самоцензура...

Михаил Дурненков. Стараюсь вклинить.
Ольга Михайлова. Никакой самоцензуры. Но помните, что включенный телевизор могут случайно увидеть и ваша старенькая бабушка, и шестилетняя дочка. Вы хотите, чтобы они это видели-слышали, даже если это правда? Тогда вперед!
Наталья Скороход. Вопрос неясен. Цензура — исходные данные этой работы, она постепенно воспитывает и самоцензуру, никто же не хочет по тридцать раз все переписывать.
Екатерина Нарши. Самый эффективный цензор — внутренний. Важно, чтобы и над ним был цензор, бесстрашный и бескорыстный.
Сергей Калужанов. Как уже отметил ранее, делать надо то, что интересно самому. В конечном итоге автор — представитель социума, вот на себя и стоит ориентироваться.
Светлана Новикова. Должна быть в башке у каждого!

Сталкивались ли вы лично с цензурой на ТВ? Если да, то при каких обстоятельствах?

Александр Железцов. Одно время служил на Первом канале, точно знаю, что «стоп-листы» есть.
Валентина Шевяхова. Да, лирическую (не комическую!) историю про геев запретили под грифом «народ не поймет». Еще запретили показывать любовь юного наркомана и взрослой женщины, которая подсаживается на наркотики (мол, неправдоподобно).

Евгений Казачков. Пример. В монологе женщина говорит: мол, я сильная по жизни, но в постели мне хотелось бы, чтобы мужчина был сильнее, подавлял меня, чтобы в жестах — власть, чтобы Путин в голосе... В эфир это вышло с фразой: «Чтобы президент в голосе был»...
Михаил Дурненков. С самоцензурой сталкивался, что более страшно, на мой взгляд. Много раз и по разным поводам.
Екатерина Коновалова. Да. В период президентских выборов.
Наталья Скороход. Трудно сказать. Думаю, да. Был случай со сценарием о политическом убийстве сразу после убийства Политковской.
Сергей Калужанов. Да. Пожелания каналов и студий о конкретных жанрах (сейчас это в основном комедия и мелодрама), списки запрещенных тем на каналах (например, на НТВ), списки запрещенных слов. Из общеизвестных примеров: иски к сериалам «Счастливы вместе», «Южный парк» и т.п.
Светлана Новикова. Только через редактора.

Что вы думаете о популярности западных сериалов? Почему качественные западные сериалы, как правило, непопулярны в России и уступают по рейтингам латиноамериканскому «мылу»?

Валентина Шевяхова. Они слишком продвинуты, народ их не понимает. Юмор непривычный, манера поведения экстремальная. Бразильское «мыло» более традиционное, ценности консервативные. Это как-то привычнее и успокаивает.
Евгений Казачков. Потому что их ставят в эфир на такое время, что посмотреть их может только эстетствующая богема, страдающая бессонницей. «Блудливая Калифорния» и «Офис» идут довольно поздно. «Абсолютная власть» к тому же «далека от народных чаяний». Но «Остаться в живых», кажется, несмотря на все это имел успех. «Доктор Хаус» транслируют на канале, который есть не у всех зрителей и сам по себе не слишком популярен, да и идет он либо гораздо раньше, либо гораздо позже прайма. Та же ситуация с сериалами «Место преступления» и «Лас-Вегас».
Я не уверен в суперрейтингах бразильского «мыла». Сейчас бóльшие рейтинги имеют, кажется, его адаптации.
Михаил Дурненков. Не надо, *плакаю* каждый раз, когда об этом думаю.
Алексей Красовский. Риторический вопрос. См. ответ про девушку и Донцову.
Екатерина Коновалова. Ментальность у нас разная. У кино— и телепродукции демократического общества иные ориентиры.
Ольга Михайлова. В качественных западных сериалах есть четкое разделение на добро и зло и соответствующая оценка событий. Минимум авторского «волшебства». Наш зритель хочет не от бесплодия лечиться, а подождать, пока ребенка цыгане подкинут.
Наталья Скороход. Вопрос в народе-потребителе. В уровне его тупизма. В желании власти, чтобы этот тупизм длился и длился.
Сергей Калужанов. У нас кардинально иная культура просмотра сериалов. Зритель не смотрит сериалы внимательно, как кино. Не говоря уже о том, что качественные западные сериалы выходят за границей на платных каналах — у нас же мало кто готов заплатить за канал ради счастья увидеть очередную серию того или иного сериала. Все это — к пункту, что у нас телевизионная культура находится на начальной стадии развития. Даже при наличии экспериментальных сериалов у нас не сформирован способ их продажи — донесения до зрителя — так, чтобы это приносило студии достаточную финансовую отдачу.
Светлана Новикова. Потому что нашей аудитории интересны страсти. Менталитет бразильского зрителя ближе нам, чем американский. В Штатах нет такого разделения на женское и мужское, там женщина активна наравне с мужчиной.

Какой сериал вы запретили бы? Реальный или, опишите его, вымышленный

Евгений Казачков. Новые сериалы про зону. Если считать «Дом-2» сериалом без сценария, то и его тоже.
Михаил Дурненков. Я телевизор не смотрю, а вот мир реально хавает помои. Я ж разве Сталин, запрещать миру хавать помои?
Алексей Красовский. Все российские. На год-два. Пусть зритель смотрит лучшее из того, что уже сделано, повышает культурный уровень (если еще в состоянии). А сценаристам смотреть и учиться.
Екатерина Коновалова. Да много таких. Но не из идеологических соображений, а исключительно из художественных.
Наталья Скороход. Не знаю, не смотрю.
Сергей Калужанов. К чему запрещать, если можно подобрать определенный временной слот (например, четыре утра)!
Светлана Новикова. Где любуются злом: жестокими пытками, детским порно.

Какой сериал не стали бы делать ни за какие деньги? Реальный или, опишите его, вымышленный

Александр Железцов. С апологетикой «силовиков», «суверенной демократии» и прочим.
Екатерина Нарши. Реклама самоубийства для подростков. Русские (грузины, евреи...) больше всех страдали.
Валентина Шевяхова. Чернуху. Про инцест, бомжей, изнасилования. Что-то, от чего самой противно.
Евгений Казачков. Чего уж зарекаться-то? Мало ли как жизнь повернуться может... Но в мелодрамную мелодраму ввязываться не хотелось бы.
Михаил Дурненков. Сейчас вот не хочу писать русское «мыло». Особо тошнотным было бы что-нибудь патриотическое.
Алексей Красовский. «Проклятый рай». Бездарный сериал о буднях притона. Но, наверное, можно опустить планку еще ниже.
Наталья Скороход. Таких тем много — возвеличивание сталинизма, национализм, ксенофобия, «суверенная демократия» и т.п.
Сергей Калужанов. Сериал-пропаганду.
Светлана Новикова. Сериал, пропагандирующий вседозволенность, отсутствие моральных ценностей.

Как индустрия сериалов будет развиваться на Западе и в России?

Евгений Казачков. Индустрия сериалов на Западе будет развиваться быстрее, качественнее и продуктивнее, чем в России. С переходом на цифровое ТВ и появлением множества «нишевых» каналов ситуация в России может измениться. Так или иначе каналам и производителям придется обслуживать самые разные сегменты аудитории, что неизбежно должно привести к всплескам качества (особенно на отдельных участках, ориентированных на аудиторию «с запросами»).
Михаил Дурненков. От ваших вопросов у меня разыгралась мизантропия. Я прошу простить меня, но я больше не хочу на них отвечать. Мрак и безысходность.

Монстры сдуются, будут развиваться маленькие независимые проекты и каналы, отбирая у лидеров все больше аудитории. Значительная часть публики уйдет с «ящика», предпочтя эфирному ТВ скачивание из Сети, YouTube и прочий контент. Контролировать рынок будет все сложнее, и это радует.
Алексей Красовский. На Западе прекрасные условия, чтобы делать сериалы лучше прокатного кино. Там есть кабельное ТВ, есть зритель, готовый платить за качество, и т.п. В России, наоборот, — невыносимые условия, когда

и кино, и сериалы нужно делать быстро и дешево. Некоторое время будут выигрывать спринтеры, умеющие писать быстро и много.
Екатерина Коновалова. На Западе — в Штатах, в частности, — качественная ТВ-продукция уже нервирует голливудских мейджоров. Индустрия — это прежде всего люди. И в России все будет зависеть от того, как будут развиваться они.
Наталья Скороход. В нынешней России — прекрасно. Это соска для народа. На Западе — не знаю.
Илья Папернов. Успешно.
Сергей Калужанов. К сожалению, все зависит от цен на нефть, а тут прогнозы неутешительны.
Светлана Новикова. Пропорционально количеству каналов, помноженному на свободное время населения.

Как поменяют индустрию новые технологии?

Алексей Красовский. Придет цифровое ТВ. Наступит жесткая конкуренция. Придется работать не на полтора зрителя, а на несколько миллиардов. Рейтинг отечественной продукции уменьшится до сотых долей, соответственно, упадет стоимость контента, понизятся гонорары, многие люди останутся без работы.
Екатерина Коновалова. Думается, не слишком радикально, хотя Интернет, конечно, уже активно вмешался в тележизнь.
Екатерина Нарши. Развитие Интернета и увеличение числа каналов не позволят монстрам почивать на рейтингах (лаврах).
Наталья Скороход. Не знаю
Илья Папернов. Со времен Аристофана — никак.
Светлана Новикова. Рядовой зритель получит возможность творчества.

«Рейтинговый» сериал или «хороший» — возможно ли совмещение?

Валентина Шевяхова. Да, почему нет?
Евгений Казачков. Возможно.
Наталья Ворожбит. Практически — не очень. Работает закон «чем хуже, тем лучше». Теоретически — да.
Алексей Красовский. Конечно. «Остаться в живых».
Екатерина Нарши. Да. Увы, не часто.
Вячеслав Дурненков. Возможно.
Екатерина Коновалова. О да. Таких примеров много. Жаль, правда, в основном не у нас.
Ольга Михайлова. Конечно. «Ирония судьбы».
Наталья Скороход. Не знаю, просто не понимаю, что такое «хороший». «Улисс» Джойса — хороший роман. Возможна ли его экранизация? Представим в самом страшном сне, что — да. Будет ли она рейтинговой? Нет. Продвинутые потребители качественного эстетического продукта всегда в меньшинстве.
Илья Папернов. По-другому не бывает.
Светлана Новикова. Рейтинговый — значит, нравится народу. Хороший — значит, нравится. Кому? Критикам? Мне? Но и критики, и я можем совпасть с народом.

ОЛЬГА МИХАЙЛОВА

Наше дело

Яснополянская лаборатория режиссеров и драматургов под руководством Михаила Угарова в 2006 году. Стоит — Вячеслав Дурненков

Что должен делать драматург? Подозреваю, многие не дадут внятного ответа на этот вопрос. А вопрос важный.

Пекарь печет для людей булки, врач людей лечит, дворник для людей тротуар метет. «Летчик водит самолеты — это очень хорошо, повар делает компоты — это тоже хорошо». Все заняты взаимополезным делом: ты что-то делаешь для меня, я — для тебя. Разделение труда. Ну, про тех, кто занят неполезным и даже вредным делом, мы здесь говорить не будем. Это паразиты, их в нынешнем обществе много, они всегда на больных нападают. Список длинный — от большинства чиновников до, прости господи, трейдеров. Драматурга в этом списке нет.

Тогда чем же таким важным он занят? Слева пишет, кто говорит, справа — что, и за это ему деньги, почет и уважение? Не за это. Как доктору зарплата не за рецепт, а за лечение.

Драматург должен делать два равно полезных людям дела: развлекать и указывать на суть сегодняшнего драматического конфликта, мучающего общество в целом и каждого из нас в частности. «Век вывихнул сустав», причем каждый век находит свой сустав, и то, что было вправлено в прошлом тысячелетии, не слишком помогает при нынешней боли. Вот почему и в XXI веке, когда уже столько пьес написано, что «сто лет играй — не переиграешь», нужны новые пьесы. Чехов это хорошо понимал. И хотя лучше Островского пьесу написать невозможно, взял и написал. Не лучше, а по-другому. С другими пьесами другим стал театр. Любители Чехова почему-то этого не понимают.

С развлечением уважаемой публики все более или менее ясно. Театров много, билеты продаются, зрители аплодируют. Плюс антреприза. Да еще телевизор. Вопросов нет. Претензий много, но разных. Поюморней. Пожестче. Не так грубо. Более позитивно. Героев помоложе, про стариков неинтересно. Героев постарше, молодежь никого не волнует. Высветлить. Обострить. Позвать кого-нибудь вписать шутки. Подинамичней. И выкинуть все эти шутки.

Почему так? Потому что, развлекая, забыли про смысл. Придумали некое чистое развлечение. А оно, как чистый спирт, требует разведения и настаивания. На это у каждого свой вкус. Но «Абсолют» в любом случае кустарным продюсерским способом не изготовишь.

Что же предлагают нам драматурги?

Прошлой осенью в «Театре.doc» прошел XV фестиваль молодой драматургии «Любимовка». Авторы съехались со всей России и окрестностей. Много было молодых, но принимали участие и «взрослые». Драматург Елена Гремина даже предложила убрать из названия фестиваля слово «молодой», потому что всем драматургам в нынешней театральной ситуации негде показывать свои пьесы и не от кого услышать квалифицированный отзыв.

Много ли сейчас в России драматургов? Много. Хороших? Хороших и, что очень важно, разных.

Кто-то из великих категорично утверждал, что есть только две достойные искусства темы: смерть и любовь. То есть война и мир.

С любовью дело обстоит плохо. Возможно, участники фестиваля и заводили между собой романы, но атмосферы влюбленности, как в доме Ростовых, не было. Царила дружба и большой профессиональный интерес друг к другу. Но гений жизни все же витал в маленьком подвале. Присутствие его, удивительное и чудесное, обнаруживала публика, прямого отношения к драматургии и театру не имеющая. Просто зрители. Им нужно услышать со сцены какие-то новые слова про сегодняшнюю жизнь, в которой многое изменилось со времен Шекспира и даже Чехова. Театр, по словам Блока, есть та область, где искусство соприкасается с жизнью; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу.

А любовь? Любовь тоже мало кому по силам. И она стала другой. Или ее вовсе не стало? По крайней мере, пьес о любви драматурги в возрасте от двадцати до тридцати пяти лет не пишут. Единственным сочинением, касающимся этой темы, была документальная пьеса Елены Исаевой «Я боюсь любви». В соответствии с названием, герои любви боятся, поэтому на всякий случай никого и не любят. Но они хотя бы слышали, что есть такой страшный Бука — любовь. В других пьесах о любви не подозревают. Почему так? Я думаю, тут сразу несколько причин. Любовь в реальности перешла в разряд одного из удовольствий. Причем сомнительных, раз ее так опасаются (напоминаю, что пьеса Исаевой основана исключительно на документальном материале — разговорах наших современников). Без удовольствия жизнь, конечно, беднее, но проще — меньше проблем. Охота, например, тоже для некоторых удовольствие. Но представьте, сколько хлопот — покупка ружья и уход за ним, капризные гончие и борзые, которых надо где-то держать, кормить, выгуливать. В XIX веке была псарня, разного рода псари, доезжачие и выжлятники — пространство для охоты. Было и пространство для любви — в первую очередь, это свободное время. «Мысль мгновенна, — писала Марина Цветаева, — а на чувство нужно время. Когда я обваливаю полтора килограмма мелких рыб в муке, думать я могу, а чувствовать нет». Уйдя из центра реальной жизни, любовь перестала быть сюжетообразующей темой, и любовный конфликт стал практически невозможен. Так или не так, но этой единственной пьесой ограничивается пространство «мира». Все остальные пьесы находятся в пространстве ненависти и войны.

Начну с «профильных» документальных проектов. Тут эрозия форм и жанров виднее всего.

Елена Гремина и Максим Курочкин представили даже не пьесу, а частично собранный к ней материал, носящий рабочее название «Трейдеры». В центре Москвы сидят строго и дорого одетые молодые мужчины — и что? Покупают и продают акции. А это даже не бумаги, а виртуальные обозначения части абстрактного капитала. Зачем они это делают? Чтобы заработать своим клиентам и себе как можно больше денег. Представление было выстроено как словарь — у трейдеров свой язык, не терминология, как у ученых,

а именно «феня», как у уголовников. Ни слова в простоте, все переназвано по-своему. Боятся они, что ли, простого и понятного слова «спекуляция», определяющего суть их занятия? Хотя один из них сам говорит, что дело их простое: купить подешевле, продать подороже. И даже если на нас будет лететь атомная бомба, они примутся покупать и продавать в надежде, что что-то все-таки останется и на этом можно подзаработать, в чем с обезоруживающей откровенностью сами и признаются.

Драматург Александр Родионов и режиссер Борис Хлебников тоже представили собранный материал под названием «Сельское хозяйство». Они показали совсем других, наивных, до сих пор не расставшихся с иллюзией «успеха индивидуальных усилий» людей, упорно пытающихся заниматься в России разведением поросят. Показали (буквально — сыграли) и руководителей Министерства сельского хозяйства, которым ни до этого хозяйства, ни до этих людей нет никакого дела. Они победоносно воюют с любым производством, прикладывая все силы к тому, чтобы никто не выжил. Возможно ли в России сельское хозяйство? Нет, отвечают Родионов и Хлебников, невозможно. Эта война уже проиграна, здесь добивают раненых.

Поэт Всеволод Емелин сам прочел свою пьесу в стихах. У публики пьеса в стихах имела огромный успех. Наверное, дело в том, какие это стихи и о чем пьеса. Все, кто читал книги Емелина, знают, что стихи он пишет замечательные. Этими стихами он рассказал историю трех интеллигентных персонажей — патриота, писателя и политконсультанта, так по-разному относящихся к ситуации в России в начале пьесы и нашедших общий язык в финале не только по причине совместно и традиционно выпитого на троих, но, в первую очередь, на интернациональной почве денег. За деньги можно и родину продать, и честь, и совесть в придачу. Мародеры на поле окончившейся битвы.

А что же, частная жизнь не волнует драматургов? Что происходит у нас дома? О «семейной жизни» пьеса Валерия Печейкина «Соколы». Тут война еще в разгаре, хотя понятно, что война эта атомная и ее не выиграет никто. Мама, папа, дочь, сын и две приходящие в квартиру бабушки — мамина и папина мамы. Иллюзия семьи. Раздражение, переходящее в ненависть.

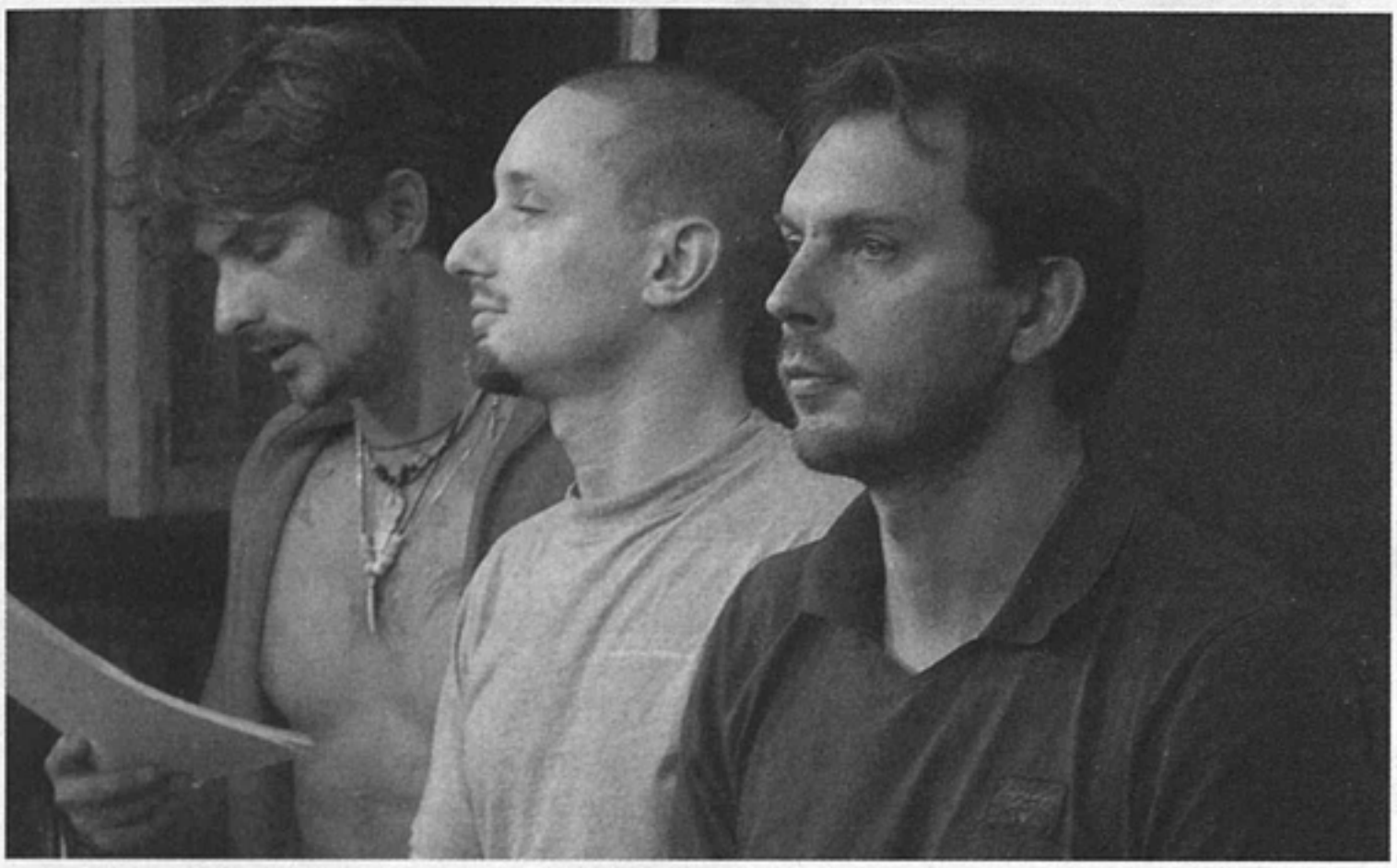
Семья мучительно умирала последние сто лет. Одним из первых обратил на это внимание Чехов. Все его пьесы об одном — о формально-родственных отношениях, потерявших свое живое наполнение. А бедные герои никак не могут понять, отчего им так плохо. Близкие твои — враги твои. И мать уже не мать, ей не только денег, доброго слова для тебя жалко («Чайка»), и брат не брат, выкинет из дома и не заметит («Три сестры»), не говоря о жене, которая душит, душит своим бессмысленным присутствием («Иванов»). Не вишневый сад в этих пьесах рубят, а выкорчевывают остатки мифа «счастливого дома». Любимая мама — покойная мама. Приятно увидеть ее привидение среди белых инфернальных цветов. Но жить с ней? Увольте. Жить надо с любовником в Париже.

Семья была экономической ячейкой общества, и с того момента, как экономическая нужда, необходимость совместного ведения хозяйства (иначе не выжить) исчезла, семья была обречена. Сегодня выжить одному гораздо легче, чем тащить на горбу жену (мужа) и детей. Но идеи — они живучие, появляются раньше реального своего воплощения и умирают позже. Семьи уже нет, а дурацкая идея, что родственники по крови почему-то должны любить друг друга, заботиться, помогать, — жива. И как же эта идея всех мучает! Дикое поле, в котором мы все сейчас пребываем, где царит право сильного, нет ни законов, ни правил (даже уличного движения), ни уж, конечно, хороших манер (и родители с детьми разговаривают так, как в прежнее время торговки на рынке не ругались), когда слово «идеал» и произнести неловко, — это время предполагает лишь случайные связи, промискуитет и полное равнодушие к детям, что, кстати, видно по количеству беспризорных и детдомовцев. А в голове у нас все еще доживает старинная чепуха каких-то семейных обедов. Где вы видели семейные обеды? Или хотя бы семейные обеды без драки?

У Михаила Дурненкова в пьесе «Хлам» от семьи уже ничего не осталось. Бродят одичалые мамаши в поисках позабывших их взрослых детей, но, по-

нятно, никого не найдут. Сторчались их детки. Превратились в хлам. И сами мамаши давно уже хлам, хоть ни разу кокаина не нюхали. И все мы здесь хлам, одноразовое население, по чьему-то точному выражению. Остается взять пистолет и убить. Кого? А кого посчитаешь виноватым. Ну, это вопрос ближайшей перспективы. О будущем чуть ниже.

А пока два слова о форме. Пьес в их классическом виде было очень мало. Драматурги пишут, как хотят. Слава богу, разговоры на тему «это пьеса — это не пьеса» прекратились. В театре давно царствует даже не свобода, а произвол, и традиционные классические пьесы режиссеры уродуют под свою левую ногу. Что ж, драматурги, тем более в отсутствие реальной театральной практики, наконец ощутили полную свободу творчества. Ориентиры, конечно, существуют, и это — западное кино. Нелинейное построение сценария, вошедшее в моду в последние лет пятнадцать, персонажи, существующие отдельно со своими историями, но волею автора сводимые к финалу в общий смысловой и сюжетный узор, жестокость отношений и неразборчивость в выборе выражений — вот основные признаки «формальной» моды.



«Любимовка»-2008. Читка пьесы Юрия Клавдиева «Собаки Якудза». Читают Юрий Клавдиев, Александр Вартанов, Руслан Маликов

Про слова и выражения хочется сказать отдельно. Андрей Белый утверждал, что люди произошли из звуков и света. Наука указывает на яйцеклетки и сперматозоиды. Но из них получается бессловесный, плачущий ребенок — все дети плачут на один лад. А вырастая, говорят и, значит, думают по-разному. Разный свет освещал колыбель, разные звуки над ней витали. Обедненный словарь приносит обедненные мысли. Это предательство родного языка. А для писателя, по точному выражению Бродского, существует только один вид патриотизма: по отношению к языку. Главная тема сейчас, по моему глубокому убеждению, поиски добра. Но на бранные слова эхом откликается только зло. С другой стороны, если в жизни борьба происходит не между плохим и хорошим, а между плохим и ужасным, где уж тут выбирать выражения?

И еще о семье. Ярослава Пулинович — «Наташина мечта». Одна из самых молодых участниц фестиваля написала замечательную монопьесу с сюжетом, развитием действия, ярким характером и точным языком. Героиня — сирота и живет в детдоме. То есть война с семьей закончена полной победой сиротства. Маму помнит, слез по ней не льет и о семье «мама-папа» не мечтает. Мама назвала ее абортом, а она возьми и выживи. Для выживания Наташа стала сильной в буквальном, физическом смысле слова. Ударить ногой — плевое дело. Мечтает Наташа об обладании, о собственности. У нее же ничего, абсолютно ничего своего нет. Заколочку — и ту она украла у подруги. Хочет, чтобы была своя квартира, а не общая спальня, хочет нарядов и вволю сладкого.

А главное, хочет, чтобы кто-нибудь ей сказал: «Наташка, ты реально самая клевая девчонка на земле. Выходи за меня замуж». Обратите внимание: слов любви в этой мечте нет. Потому что о любви героиня не имеет представления. Невозможно мечтать о том, чего и вообразить нельзя. А вот собственность — это реально. За собственного парня можно драться, забив соперницу в кому. И искренне не понимать, в чем тут преступление. Все 90-е годы страна молилась на частную собственность, и вот вырастила детей с такими мечтами и возможностью за эти мечты сражаться зубами и когтями. Капитализм. Человек человеку — БТР с полным боекомплектом.

Страшно? А ведь написаны еще и антиутопии. Не столь частый в драматургии жанр был представлен сразу двумя пьесами — «Дзюдо» Вячеслава Дурненкова и «Пробка» Ксении Драгунской. Вячеславу Дурненкову на фестивале был отведен целый заключительный день — прочли подряд пять его пьес. «Дзюдо» среди них не лучшая, так как показывает, как в большинстве антиутопий, сразу мрачную картину будущего, где двадцать лет шоколада не ели и все доносят на всех. А кто съел весь шоколад, неизвестно.

Гораздо интереснее и убедительнее пьеса Ксении Драгунской, действие которой происходит в наши дни, а про «антиутопическое» будущее, всех нас ожидающее, коротко говорится в финале. Сейчас же персонажи Драгунской: «бывшие» (всё потерявшие в новой жизни наследники профессоров марксизма), «победители» (преуспевающий адвокат) и «новые» (девушка-менеджер) — все дружно и очень узнаваемо ненавидят друг друга. Не существует уже давно не только тепла семейных отношений, утрачена и простая человеческая сдержанность, привитая исчезнувшей цивилизацией. Другой человек не вызывает ничего, кроме раздражения. И его можно убить, чтобы не раздражал. И тебя на суде оправдают. Он твою машину портил. Посягнул на священную корову собственности. Вот из этой ненависти и вырастает война, в результате которой в живых останутся только те, кто успел спрятаться в далеких костромских лесах. Тут уж не до шоколада.

Хорошо, с будущим плохо. Хотя, конечно, ничего в этом нет хорошего. Но обращаются современные авторы и к историческим темам. Была прочитана замечательная пьеса Юлии Яковлевой «Станция». В дом начальника маленькой станции явился Лев Толстой, немножко поболел и умер. А что же начальник, до этого счастливо живший со своей милой женой и выпивавший по маленькой с телеграфистом? Начальник бросил чудесную свою должность, жену и выпивку, ушел из дома, потом попал в сумасшедший дом, где благополучно повесился. Лев Толстой, столь сильно любивший «мысль семейную», разрушительным смерчем прошел через семейную жизнь маленького человека. Или просто время пришло, XX век наступил, конец семье, человеческим связям и любви. Все в костромские леса!

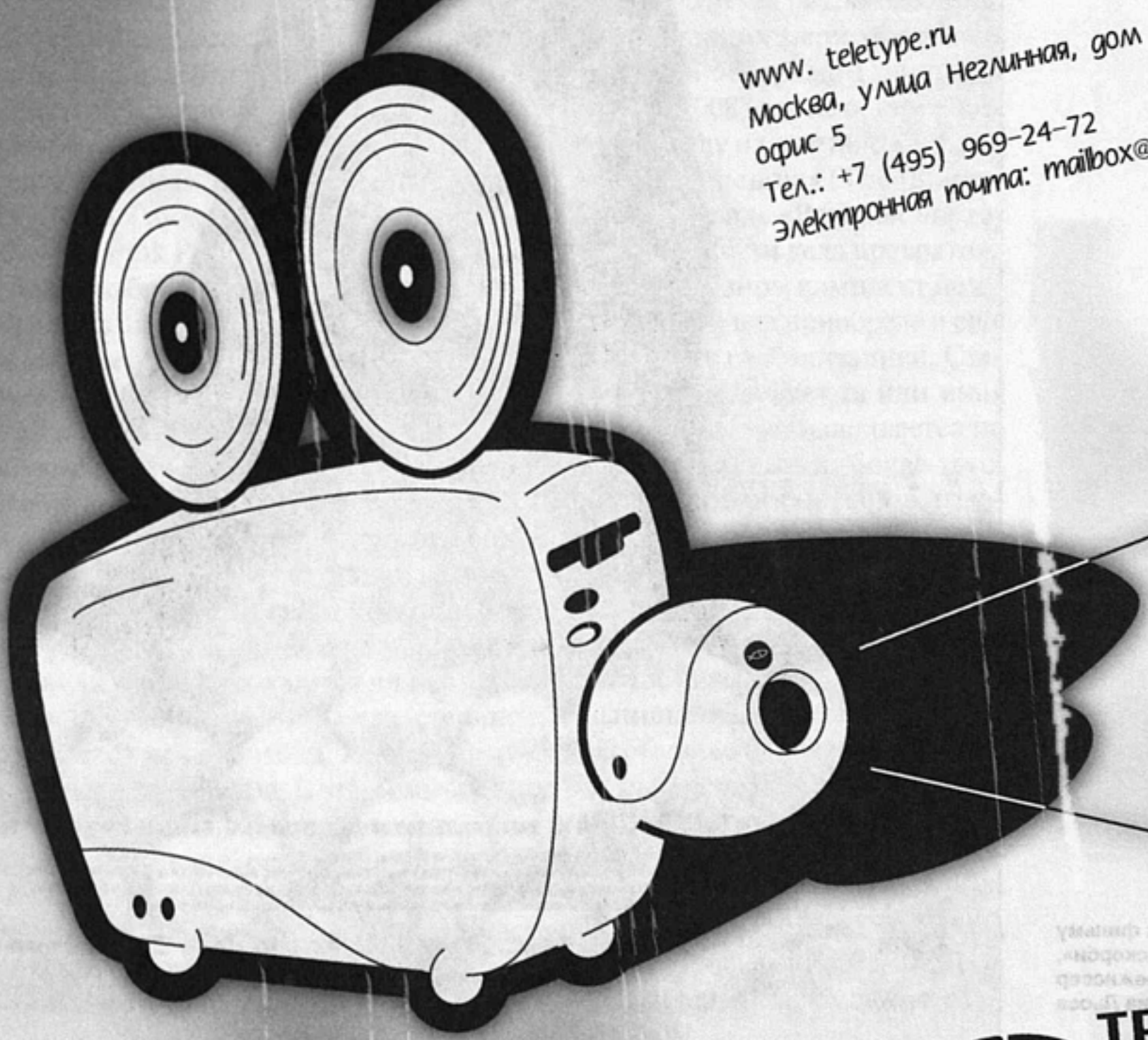
Что ж, это был бы печальный итог замечательного фестиваля. Но закрывала «Любимовку» старая пьеса Вячеслава Дурненкова «Голубой вагон». Кажется, режиссер Елена Невежина, доверившая этот текст своим студентам, которые прочли его блистательно, сказала, что каждое поколение должно заново ставить «Голубой вагон». Чуковский, Маршак, Барто и Заходер пьют водку. Нет, я не буду пересказывать эту необыкновенную пьесу. Ее, как песню, нельзя пересказать. Но за остроумным диалогом незаметно встает простая и верная мысль: сталинизм, война, весь известный нам ужас того времени не мешали отдельным людям писать легко и бессмертно... «Всё равно его не брошу, потому что он хороший».

Искусство не идет вслед за реальностью, а создает новую реальность, которой впоследствии начинает подражать жизнь. Вот чем мы заняты, молодые и не очень драматурги. «Трагедию, — писал Иосиф Бродский, — можно обменять только на трагедию». Когда мы рождались на свет, нам никто не обещал, что будет легко. А в тот момент было лишь больно и страшно. Какого счастья мы после этого ждали? А нам подарили волшебную возможность сочинять.

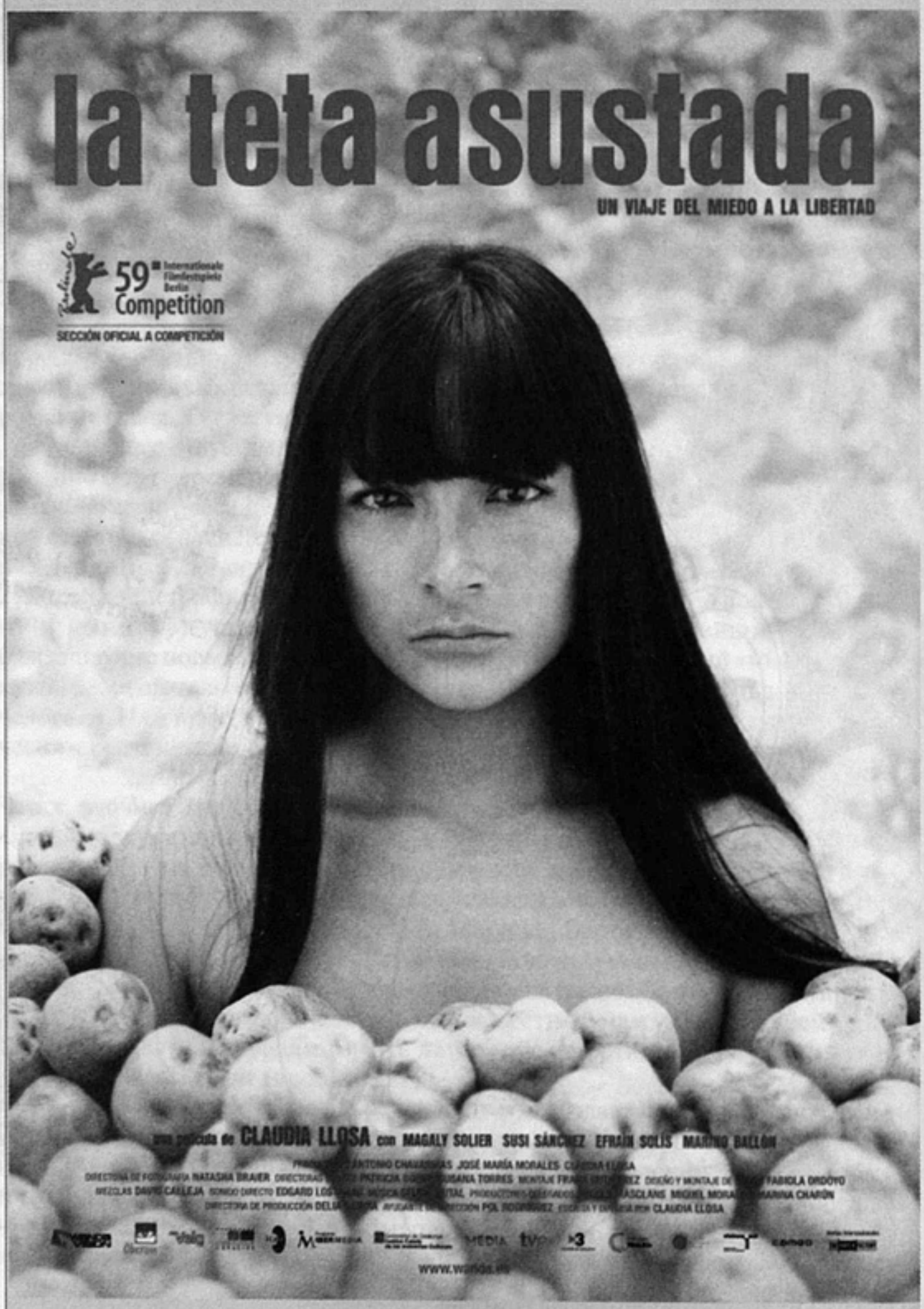
ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 5
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE



Афиша к фильму «Молоко скорби», режиссер Клаудиа Льоса

НИНА ЦЫРКУН

Режим экономии

БЕРЛИН-2009

Ключевым словом на Берлинском кинофестивале 2009 года в критической среде было «кризис». В сущности, оно и раньше часто звучало не только здесь, но и на других международных кинофорумах, но всегда относилось к чисто художественной стороне дела. На этот раз, в полном соответствии с глобальной ситуацией, его содержание расширилось, вместив в себя в качестве основной платформы, определяющей характер всей «надстройки», экономический фактор. Как выяснилось, «материя» как базис, действительно, оказалась первичной, окрасив своей объективной скудностью всю киновертикаль. Финансовая составляющая обусловила не только отсутствие в программах Берлинале крупномасштабных дорогостоящих проектов — это как раз, может быть, его наименее характерная черта, поскольку сама тенденция вырисовывалась гораздо раньше. Фильмов-блокбастеров в Берлине в обозримом прошлом и без того становилось все меньше и меньше, покуда в 2008 году не остался всего один — «Нефть» Пола Томаса Андерсона. В этом году их не стало вообще, не считая фильма, открывавшего фестиваль, — «Интернешнл» (The International) Тома Тиквера и совсем странного включения в виде «Розовой пантеры-2» (The Pink Panther 2) — на закуску, и Берлинале по сути дела превратился в родного брата Санденса, представив публике в основном комплект независимого (в широком смысле) кино. Более определенный вид приобрела и еще одна характерная тенденция последних лет, связанная с глобализацией. Стало почти невозможно определить, какую страну представляет та или иная картина. Национальная принадлежность фильма вообще устанавливается по продюсерскому вложению, но когда продюсеров несколько и, более того, если в этом качестве выступает некая транснациональная организация, говорить о стране, то есть атрибутировать фильм по национальной принадлежности, не просто проблематично, но даже бессмысленно.

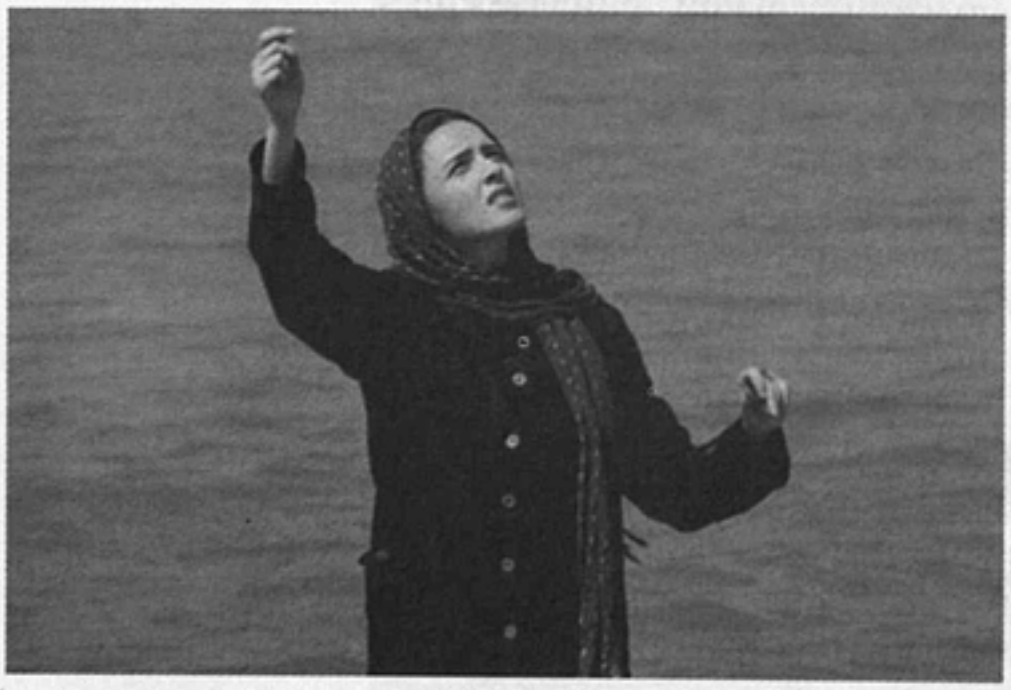
Пожалуй, только у нас, в России, до сих пор такое огромное значение придается участию или неучастию родной страны в той или иной программе. Не обидели ли нас? Не пытаются ли нас вытеснить с кинокарты мира? На самом деле на этой карте границы уже стерлись, а «слишком национальное» воспринимается как экзотика, к истинному художественному качеству фильма отношения не имеющая. В этом смысле выделились творение Чэня Кайгэ «Навеки зачарованный» (Forever Enthralled) — о судьбе выдающегося китайского артиста пекинской оперы Мэй Ланьфана и золотой призер «Молоко скорби» (La teta asustada) перуанки Клаудии Льоса, пронизанное фольклорными мотивами и поставленное, кстати, при содействии Кинофонда Берлинале. Но как, к примеру, определишь национальность картины Адриана Биньеса «Гигант» (Gigante), если в его создании принимали участие Аргентина, Испания, Гер-

мания, Уругвай и Нидерланды? Поэтому в качестве особой приметы в каталогах упоминается язык, на котором снят фильм, в данном случае испанский. А в какую ячейку поместить фильм французского режиссера из Алжира Рашида Бушареба «Река Лондон» (London River), за роль в котором Сотигу Куйат, темнокожий актер родом с Мали, двадцать лет проработавший с Питером Бруком, получил «Серебряного медведя»? Мультикультурализм восторжествовал не только в плане содружества кинематографистов разных стран, но и как сквозная тема, как антураж и «комплектующие» множества фильмов, наконец — как стилистическая образующая, как в драме Асгара Фархади («Серебряный медведь» за режиссуру) «Об Элли» (Darbareye Elly). Иранский режиссер снял свою историю о погибшей во время поездки на пикник девушке и о том, что за этим последовало, не в привычной медитативной манере, а по-европейски жестко, но, пожалуй, в своем пути на Запад создатели фильма застряли где-то на полпути, утратив национальную особенность, но не вполне освоив психологическую тонкость и глубину, присущую чужой традиции.

«Навеки зачарованный», режиссер Чэнь Кайгэ

Литературные чтения

Бюджетная ограниченность определила в первую очередь не столько даже размах кинопродукции, сколько саму стилистику, лишенную возможностей дорогостоящих спецэффектов. Разумеется, это могло вылиться в экономность выразительных средств, приближающих, а точнее, возвращающих экранное искусство к его первородной синематике, не погрязшей в избыточности компьютерного всемогущества. Возможно, это дело недалекого будущего. Пока что изобретательность режиссерско-операторских тандемов застыла на некоем среднем уровне. Зато, похоже, после периода недоверия к звучащему слову и дежурных проклятий в сторону литературоцентризма слово вновь заявляет о себе, причем не как необязательный «стаффаж», а как организующее начало, движущая пружина повествования. Название «Чтец» (The Reader) в этом контексте звучит, пожалуй, даже программно-декларативно. Конечно, оно следует за названием романа Бернхарда Шлинка, но в данном случае получается, что не только. Тем более что при переносе на экран фильмы зачастую приобретают новые имена, чего в данном случае не произошло. Сюжетная нить этой картины Стивена Долдри (отобранной в официальную программу, но вне конкурса) о неграмотной немке, бывшей работнице завода Siemens, поступившей в охранницы концлагеря, потому что «там платили деньги», завязывается «узелками», связанными с конкретными литературными текстами, либо звучащими из уст ее юного (а впоследствии взрослого и даже постаревшего) любовника, либо становящимися для него материалом для изучения и осмысления. «Одиссея» Гомера и «Немецкая вина» Карла Ясперса — это два столпа, между которыми натянута тонкая ткань повествования, событийная последовательность которого заставляет постоянно соотносить суждение с неким



«Об Элли», режиссер Асгар Фархади

литературным феноменом. В «Одиссее» школьный учитель Михаэля Берга (роль юного Берга исполнял Дэвид Кросс, затем — Рейф Файнс) акцентирует непостижимую тайну персонажа как главную интригу литературного произведения. «Немецкая вина» — тема университетского семинара, которая вызывает смятение в среде так называемого немецкого «второго» послевоенного поколения, вынужденного морально и психологически осмыслить поведение собственных родителей в эпоху нацизма и дать им оценку в свете знания о кошмаре Холокоста. И, наконец, в фильме фигурирует «Дама с собачкой» Чехова — рассказ, по которому Ханна Шмиц (Кейт Уинслет) выучивается читать, тем самым дезавуируя свою тайну, после чего ей надлежит лишь исчезнуть, что она и делает, свершив над собой последний суд. Михаэль, уважив тайну Ханны, не решившись разрушить непостижимость, неуловимость ее как «персонажа», тем самым обрекает ее на смерть, но в полном соответствии с ее собственным желанием. Без этого литературного контекста вся история приобрела бы примитивный оттенок псевдооправдания темной женщины, соблазненной властью, которая успешно воспользовалась национальной верой в нерушимую святость «порядка». На судебном процессе рассматривается гибель трехсот узников, запертых в церкви, которым не позволили выйти наружу при бомбовом ударе. Объясняя свое поведение, Ханна ссылается на то, что ей и ее товаркам было приказано «соблюдать порядок». Товарки валят всю вину на нее одну как начальницу, якобы написавшую отчет об этом событии. Скажи Ханна, что неграмотна, ей, как и другим, дали бы несколько лет заключения, но как главная виновница она получила пожизненное. Такое отношение к «порядку» мало понятно за пределами Германии. Мне в том числе. Разве можно уравновесить эту «формальность» с жизнями сотен людей? Однако один смешной факт, случившийся на фестивале, неожиданно помог мне понять, что же творилось в голове Ханны. Сидя в зале перед одним из сеансов, я вытащила из сумки бутылку воды, чтобы сделать глоток, — и тут же ко мне подошла служительница, которая строго сказала, что пить в зале нельзя. Но если, мол, я хочу пить, то нужно выйти в фойе. Девушке, видно, сказали, что нельзя приносить в зал напитки (обычно имеется в виду что-то в стакане, кофе, например) — этого было достаточно. Я подумала, что возникни у меня острая необходимость, скажем, запить таблетку, мне бы скорее дали умереть, не спрашивая, почему это мне вдруг вздумалось сделать глоток воды: выйди вон, там и пей, порядок есть порядок. Так что если и в самом деле строить историю Ханны на этом ее благоговении перед порядком, получился бы фильм-анекдот. Но в антураже Гомера и Чехова она, ослепленная «высшими силами», предстает героиней трагедии, не чувствующей себя виновной в преступлениях, совершенных помимо ее воли, и — что важно — сохраняющей сострадание к чужим детям. Ее товарки, этот единодушный озлобленный хор, — немецкий народ, из страха перед возмездием готовый откупиться от Эриний кем угодно.

«Река Лондон», режиссер Рашид Бушареб

«Чтец», режиссер Стивен Долдри

В первую очередь надо, конечно, отдать должное автору отчасти автобиографического романа — Бернхарду Шлинку, которому после публикации книги в 1995 году здорово и несправедливо досталось за якобы оправдание нацистской преступницы. Фильму, конечно, с ним трудно состязаться; настоящие экранные шедевры, как правило, получаются только из посредственных книг. Тем не менее на этот раз результат вполне адекватен. Продюсерами фильма были ушедшие из жизни в прошлом году Сидни Поллак и Энтони Мингелла; им картина и посвящается — не только формально; в самой стилистике ощущается печать живой классики с ее визуальной тонкостью и текучей неоднозначностью смыслов. Стивен Долдри не жмет на наши слезные железы и не показывает те ужасы, за которые несет ответственность Ханна, — о них мы узнаем из сухих показаний свидетелей. Это в полном смысле слова психологическая драма, если не сказать трагедия, в которой можно отчасти найти ответ на вопрос, прозвучавший из уст одного из персонажей: как случилось, что все это (а именно Холокост) стало возможным? Кейт Уинслет недаром получила за роль Ханны в этом фильме «Золотой глобус», премию БАФТА, а потом и «Оскар». Тем не менее, как и роману, фильму тоже досталось. Журналист Рон Розенбаум, автор книги «Объясняя Гитлера», назвал его «худшим фильмом о Холокосте», якобы заставляющим поверить в то, что неграмотности следует стыдиться больше, нежели участия в массовом убийстве людей. Розенбаум потребовал от Американской киноакадемии игнорировать фильм и актрису, сыгравшую роль Ханны Шмиц. Демонстрация Розенбаума говорит о том, что и сегодня эта тема нисколько не потеряла актуальности; однако время дает возможность увидеть ее *еще* и, по слову Ахматовой, «как времена Веспасиана», по возможности беспристрастно, тем более что и роман, и фильм явственно утверждают: понять — не значит простить.

«Ярость», режиссер Салли Поттер

Не менее «литературный» фильм — «Ярость» (Rage) Салли Поттер, серия актерских монологов, где главные события, как и в «Чтеце», происходят «за сценой». На съемку эпизодов с каждым из актеров режиссер затратила всего по два дня, а бюджет не вышел за один миллион долларов — и это несмотря на участие таких звезд, как Джуд Лоу, Стив Бушеми и Джуди Денч. Поттер назвала свой проект «торжеством бедного кино», причем финансовая экономия вылилась не только в оптимизацию съемочного процесса, но и в демонстративную концентрацию на сути сюжета вне каких бы то ни было «виньеток». Сами же актеры, по словам Поттер, были счастливы вернуться к «искусству представления» в его чистейшем виде. Поттер сама снимала фильм ручной камерой на «цифру» и, как всегда, экспериментировала. Выбрав в качестве места действия некую модельную компанию как символ глянцево-гламурной избыточности, она, однако, изъяла ее из употребления, заменив плоским фоном, нарочито отказавшись и его использовать по назначению. Студент под не случайно выбранным, обязывающим ником Микеланджело (от имени которого и действует сама

«Маленький солдат», режиссер Анетта Олесен

Салли Поттер) делает курсовую и просит «исповедаться» перед камерой сотрудников нью-йоркской дизайнерской компании, которые из милости соглашаются. Четырнадцать человек — это четырнадцать личных историй, рассказанных на фоне синего экрана, который обычно используется как подсобное средство при съемках блокбастеров со спецэффектами. Но в «Ярости» он служит для того, чтобы зритель сосредоточился на почти забытом эффекте ландшафта человеческого лица. Маски, под которыми поочередно появляются на экране персонажи, постепенно линяют под воздействием таинственных убийств, происходящих за кадром, которые не может раскрыть тоже прячущийся за выбранной им чужой ролью детектив, шпарящий цитатами из Шекспира. Среди них и слова из «Макбета», давшие название фильму:

Жизнь — только тень бродячая,
Она — актер несчастный,
Которому отмерен краткий срок
Носиться или шествовать на сцене,
Но вот уж больше не слыхать его.
Она — история, что рассказал дурак,
Наполненная яростью и шумом,
Которая не значит ничего[1].

В числе персонажей — язвительная критикесса (Джуди Денч) и трансвестит (Джуд Лоу), которые много говорят, стараясь скрыть за обилием слов подлинные мысли или же придать им нужный для момента смысл. Но последнее слово принадлежит самой естественной и незамечаемой в обыденной жизни женщине из всех, кто проходит перед глазами зрителей, — иммигрантки-уборщицы, чье лицо не защищено мейк-апом: «Не бойтесь, что вас не показывают по телевизору, не переживайте, что вы не селебрити, что вас не видят. Для бога нет невидимых — он вас видит!» «Ярость» — это фильм-манифест, бросивший вызов системе ценностей, основанной на власти известности и денег, превращающей людей в «объекты», которые разучиваются жить подлинной жизнью.

Явная театральность «Ярости» сближает ее с драмой Марен Аде «Все остальные» (Alle Anderen) стилистически (только в первом случае она имеет монологичный, во втором же диалогичный характер), а попытки героев вырваться за пределы навязанных норм, которых придерживается буржуазная богема, — этически. Однако энергичный и яркий фильм Поттер все же явно выигрывает в сравнении с монотонной занудливостью ленты Аде. Гитти (актриса Биргит Минихмайр получила за эту роль «Серебряного медведя») и ее бойфренд архитектор Крис уезжают от этих соблазнов на Сардинию, в дом его матери. Но и здесь их настигает привычное окружение в лице пары приятелей, заставляющих Криса почувствовать усталость от настойчивого желания Гитти докопаться до истинной сути отношений, придать им простодушную, природную ясность. Перенасыщенный диалогами и чрезмерно затянутый фильм, напоминающий направление американского кино, которое называют mumblecore (бубнеж), не добирает по части драматической напряженности, лишаясь тем самым и убедительности послания.

Шторм и штиль

Целый ряд конкурсных фильмов так или иначе касался актуально насущной темы «переселения народов», выступающей в аспектах глобализма или мультикультурализма. Картина берлинской ветеранши датчанки Анетты Олесен «Маленький солдат» (Lille Soldat), в меру образцово артхаусная и безмерно социо-политическая, — типична для берлинского конкурса. Лотта (Трина Дюрхольм), девушка не первой молодости, из идеалистических соображений

[1] Перевод В.Рапопорта.

отправившаяся воевать в Ирак, возвращается домой, лишенная всяких иллюзий насчет справедливого переустройства мира. Отец пристраивает ее к своему бизнесу — сопровождать чернокожих проституток из Нигерии к клиентам и, если надо, вызволять их из трудных ситуаций. Лотта отлично справляется с обязанностями и попутно проникается сочувствием к одной из девушек — Лили. Однако в своем желании помочь несчастной Лотта совершает ошибку, которая выдает в ней неисправимую идеалистку, воспитанную классической западной цивилизацией. Выходит, что в такой помощи никто не нуждается: бедные нигерийки не желают ни свободы, ни относительного благополучия, предпочитая зашибать бабки привычным для них способом. Эта новая цивилизация, обладающая животной способностью выживать, наверняка в обозримом будущем сметет старую европейскую, заставив к тому же исконных жителей Европы мучаться виной за свои старинные колонизаторские грехи, и в этом — корень нынешних и грядущих противоречий, мешающих построить тот идеальный глобальный мир, который живет в головах чиновников Евросоюза. Фильм Олесен по всем признакам «правильный» — хорошо снятый по крепкому сценарию, несущий вполне гуманный месседж и т.п., но слишком «заданный», лишенный той непредсказуемости, которая свойственна по-настоящему художественному сочинению.

«Мамонт», режиссер Лукас Мудиссон

Этим же грешит и «Мамонт» (Mammoth) Лукаса Мудиссона, который оказался тягомотным повторением «Вавилона»: няня-филиппинка работает в американской семье, глава которой отправляется по делам в Таиланд. Тем временем сын няни, чтобы вернуть маму домой, решил заработать денег, и это закончилось трагически; американский муж пережил любовное помрачение и понял, что надо поскорее вернуться в семью. В результате все возвращаются домой, и все кончается хорошо.

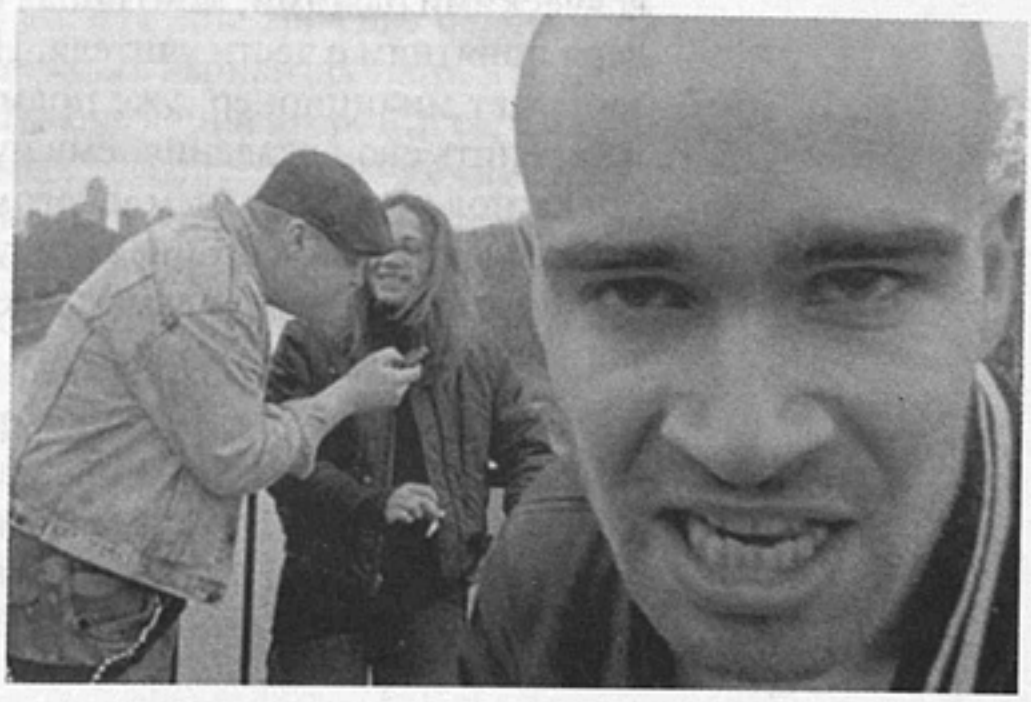
«Шторм» (Storm) Ханса-Кристиана Шмида о том, как реально работает трибунал по раскрытию преступлений против человечности в бывшей Югославии, создан по типичному для европейской идеологии шаблону о преступлениях, совершенных сербами в Боснии. Ханна Майнард (Керри Фокс) — прокурор гаагского трибунала, которая поддерживает обвинение против генерала Горана Дурича, обвиняемого в массовом уничтожении мирного населения в городке под Сараевом. Выстроенная по канонам традиционной судебной драмы, эта история вскрывает трудности в установлении истины, связанные с нежеланием свидетелей давать показания из боязни мести со стороны виновных и с личными интересами чиновников, которые для них важнее этой истины. Честная прокурорша, естественно, не сдается и доводит дело до конца. С тем, что происходит на экране, о чем свидетельствует фильм, невозможно спорить. У меня лишь один вопрос вертелся в голове: почему мы до сих не увидели ни одной ленты, снятой с точки зрения противоположной стороны? Неужто в братоубийственной войне виновны были одни боснийские сербы и окончательная истина давно и безоговорочно установлена?

«Шторм», режиссер Ханс-Кристиан Шмид

Как уже было сказано, лучшим актером жюри справедливо назвало пожилого темнокожего с дредами Сотигу Куйата из фильма «Река Лондон». Он лаконичными красками изобразил глубокое горе отца, которому предстоит узнать о судьбе своего сына, погибшего в результате теракта. Отец-мусульманин, не видевший своего сына с шести лет, мучается мыслью, что тот может оказаться одним из террористов. Кроме того, ему приходится налаживать трудные отношения с белой женщиной, матерью девушки, с которой сын жил, в которую был влюблен. (Кстати, все прочили «Медведя» за лучшую женскую роль партнерше Куйата — Бренде Блетин, но это, видимо, показалось жюри слишком предсказуемым.) Этим двоим приходится преодолевать языковые, культурные, религиозные барьеры, чтобы понять друг друга благодаря объединившей их трагедии. Неужели только такого рода общие драматичные переживания способны образумить людей, раздираемых враждой из-за непонимания и вековых предрассудков, — вот о чем размышляет в своем фильме Рашид Бушареб, взывающий к толерантности ради выживания.

Окраина

Характерно, что в Берлине российское кино было представлено лентами, резко выделяющимися из репертуарного набора наших кинотеатров, которые чураются реальных социальных проблем и жестокой правды в пользу гламурной небывальщины или блокбастерной эффектности. Зато «Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова в программе Форума и «Россия 88» Павла Бардина в «Панораме» вызвали большой интерес фестивальной публики. Трагикомедия Хлебникова по сценарию Александра Родионова одновременно наследница советской «грустной комедии» 70-х и парадоксальной эксцентрики Киры Муратовой с явными приметами нынешнего российского быта, с одной стороны, и современного европейского кино с его вниманием к маргиналам, столь брезгливо вытесненным с поля наблюдения наших режиссеров, — с другой. Фильм, место действия которого — один из спальных районов Москвы, снимался в Ярославле, неотличимо схожем с любым другим безликим и враждебным городским ландшафтом, выходящим за пределы «золотых миль». Хлебников называет свою картину «сказкой», но тогда она напоминает дремучие дебри страшных сказок братьев Гримм, не адаптированных для детского чтения, с их жестокими сюжетами и печальными финалами. Действие погружено в атмосферу тотального безумия, в коммунальную палату № 6, куда без разбору спихнула жизнь людей с разным опытом, с разными характерами и разными симптомами душевного расстройства. Безумия принимают разную окраску, сталкиваются и разлетаются, одного оставляя с ощущением потерянности, другого доводя до гибели. История увидена глазами приехавшего на заработки простака Жени из Белоруссии (Евгений Сытый), впервые покинувшего свою деревню, сохранившего непосредственность Кандида и отнюдь не собирающегося агрессивно покорять мегаполис, а покорно готового всего лишь выживать. Москва встретила его, как водится, «ударом с носка» — простодушного увальня избили, ограбили, не погнушавшись стоптанными ботинками, но Женя оборачивает ноги полиэтиленовыми пакетами и устраивается соснуть на скамейке в чужом дворе. Сочувствие к нему проявляет лишь такой же изгой — бывший инженер, а ныне пенсионер (Сергей Дрейден), городской сумасшедший, одержимый нелепыми, бредовыми фантазиями и настырным стремлением помогать людям — качество само по себе



«Россия 88», режиссер Павел Бардин

«безумное» в мире всеобщей ожесточенности и циничного равнодушия. Да и «помощь» тоже сумасшедшая — ненужная, скорее вредная. Он — явно лишний человек в этой сегодняшней жизни, а такие, по старой литературной традиции, в финале непременно должны умереть, что и случается.

Черно-белая докудрама «Россия 88» Павла Бардина, снятая всего за 86 тысяч долларов (то есть на голом энтузиазме), — тоже московская история, тоже без тех глянцевых красок, в которых предстает столица в телерепортажах или фильмах последних лет. Действие разворачивается на тех же унылых окраинах, что и у Хлебникова, да и герои фильма — дети этих самых анонимных окраин, пасынки города эпохи «кредитного бума», которых этот бум обошел стороной, заставив чувствовать зависть к более удачливым землякам, стыд за «лузеров»-предков и отрикошетившую в сторону чужаков ненависть. Символичный кадр, когда на фоне неба, освещенного праздничным салютом (это день 9 Мая), трое ребят на высоком обрыве мочатся в сторону мегаполиса, суммирует потерянность поколения внуков и правнуков тех, кто победил фашизм, поколения, исповедующего шовинизм и повесившего у себя в подвале портрет Гитлера. Цифры 88 в названии — это обозначение букв латинского алфавита, кодирующих приветствие скинхедов Heil Hitler! Снятый на пленку, фильм инсценирован как любительская видеосъемка для Интернета, хроника группировки, собирающейся в подвале; съемку ведет один из ее членов, щуплый полукровка Эдик, пытающийся притулиться к этим крепким парням, которые презрительно кличут его «Абраша». Фильм нашпигован реальными интервью, взятыми на улицах, в вагоне электрички, создающими жутковатую картину общества, в большинстве своем консолидирующегося с лозунгом скинов «Россия для русских».

По мере того как мы слышим откровения этих подпольных жителей, становится ясно, что, в сущности, этот лозунг для героев фильма не выстрадан, он не оформился в стройную доктрину. В другие времена эти парни участвовали бы в игре «Зарница», а в нынешние, попади они в другие условия, могли бы разыгрывать на подмосковных полях Куликовскую битву или какую-нибудь «войну клонов». На мой взгляд, самая трагическая фигура в фильме — человек со шрамом, ветеран чеченской войны, а ныне учитель ОБЖ, считающий, что его с товарищами предали в Хасавюрте. На вопрос о том, почему он пошел в фашисты, отвечает, что из-за обиды: всем людям можно гордиться своей нацией и только утверждать «я русский» — это почти что криминал.

Чтобы подчеркнуть убийственность, самоубийственность выбранного героями фильма пути, авторы неожиданно меняют репортажность повествования на драматургическую love story в духе «Ромео и Джульетты». Однако, оплакав судьбу учителя, честного и упрямого главного героя — Штыка, его сестры, ее возлюбленного и верной собаки, зритель может и не вспомнить о тех корневых моментах, которые содержат подлинно страшную правду о том, что несет с собой движение, исподволь приобретающее черты организованной структуры. Попытка взять руководство над группой, соблазнив ребят всяческими благами, исходящая от некоего функционера, не удалась благодаря понятиям о чести учителя. Но вот его не стало, а его место по-хозяйски занимает милиционер, уже подмявший под себя рынок. Чтобы расширить и укрепить свои владения, ему нужны крепкие ребята, и «идейная» группировка под тем же самым флагом вскоре переродится в заурядную банду, действующую «под крышей» государства.

Думаю, вряд ли фильмам Хлебникова и Бардина откроется широкая дорога на наш экран. Стоило ехать в Берлин, чтобы их увидеть.

МАРИНА ЛАТЫШЕВА

Болезнь левизны

От 59-го Берлинале ждали, как всегда, политических фильмов. Формально такие ожидания обмануты не были. Но досада на тривиальные интерпретации важнейших социальных коллизий все же осталась. Особенно этот упрек касается конкурса. Зато в параллельных программах происходило если не самое интересное, то в любом случае самое актуальное. И — что самое главное — не было там утешающей политкорректности европейских режиссеров или глянцевого лоска голливудских.

В нынешнем году Германия отмечает двадцатилетие падения Берлинской стены. Это историческое событие — несомненный повод отобрать на фестиваль продукцию местного производства. Из множества немецких картин стоит отметить «Вне дорог» (Von Wegen) Ули Шуппеля — документальную историю о путешествии культовой западногерманской группы Einstürzende Neubauten в Восточный Берлин, которую сняли сами музыканты 21 декабря 1989 года. Крохотный эпизод из жизни помешанных на музыке берлинцев, обитающих по разные стороны Стены. Однодневная встреча рокеров и зрителей, никогда не видевших друг друга — участникам группы до того момента ни разу не разрешали выступить в ГДР. Фильм, локальный со всех точек зрения — места, времени, небольшого числа действующих лиц, но в нем запечатлелась объемная, психологически турбулентная атмосфера Германии накануне краха коммунизма. А старая музыка, навевая не только ностальгические воспоминания, освидетельствовала реальность, которая кажется диковатой или даже нереальной сегодня. (Если сесть на электричку в Кройцберге и прокатиться до Лихтенберга, весь этот нехитрый путь займет минут двадцать, а тогда на него уходил практически весь день.)

На Берлинале по традиции были отобраны не только фильмы о нацизме — «Чтец» (The Reader) с Кейт Уинслет или «Воскресший Адам» (Adam Resurrected) с Джефом Голдблумом, — но и чуть ли не обо всех памятных датах новейшей немецкой истории: о сорокалетии студенческих революций 1968 года, о создании Фракции Красной Армии, о тридцатилетии «Немецкой осени», о десятилетии с начала социальных реформ Шрёдера... Таким образом, размышления режиссеров не ограничились воспоминаниями о жизни в эпоху существования Стены, но побудили задуматься о настоящем и будущем Германии. Показанный вне конкурса фильм «Германия 09 — 13 коротких фильмов о состоянии нации» (Deutschland'09 — 13 kurze Filme zur Lage der Nation) сфокусировал внимание зрителей на возможных вариантах национальной идентификации. Лента, снятая тринадцатью немецкими режиссерами по модному принципу сборника коротких новелл, — совсем не то же самое, что каннский юбилейный «Каждому свое кино» или проекты типа «Париж, я тебя люблю», «Нью-Йорк, я тебя люблю». Немецкий сборник — в первую очередь, политическое высказывание, а уж потом демонстрация разного рода индивидуальных способностей осуществить проект «на заданную тему».

Дани Леви в кассовом хите «Мой фюрер, или Самая правдивая правда об Адольфе Гитлере» два года назад уже обращался к комедии об этом «супергерое». Теперь он в новелле «Иисус» (Joshua) взялся за фарс о еврейском ребенке-ангелочке, взлетевшем в небо, а затем впорхнувшем где-то в провинции в подпольный штаб наци, где с долгожданной радостью был принят за «мессию»-

фюрера, ибо подпольщики стыдливо, но убежденно верят в Великую Германию. Мальчик взмывает в небо после того, как его невротик-отец принимает лекарство, которое расцвечивает розовым светом не внутренний мир больного, но «современную реальность». Такого же лекарства ожидает в кабинете врача и грустная «Ангела Меркель», испытывающая пока... легкий невроз.

«Германия 09 — 13 коротких фильмов о состоянии нации»

В другой новелле — «Рамзес» (Ramses) — режиссер Ромуальд Кармакар поиздевался над национальной сексуальной репутацией. Или над идеей такой репутации. Ведь немецкое порно давно обсмеяно на все лады. А разве, задается автор вопросом, туповатая прямолинейность, абсолютное отсутствие фантазии в немецкой порнопродукции не является показателем «национального характера»? Новелла Кармакара — монолог владельца борделя, выходца из Азии, разоблачающего повадки своих немецких клиентов, но и со смехом признающегося в собственной сексуальной трансформации на новой родине. В финале он с трогательной иронией объясняется в любви к этой чудесной стране. Режиссеры сборника «Германия 09» попытались разобраться в идейных исканиях и персональных фобиях своих сограждан. Подобные стремления в этой стране долгое время сознательно подавлялись, считались дурным тоном, но теперь настало время не только каяться в своем постыдном прошлом, но и, смеясь, с ним расставаться...

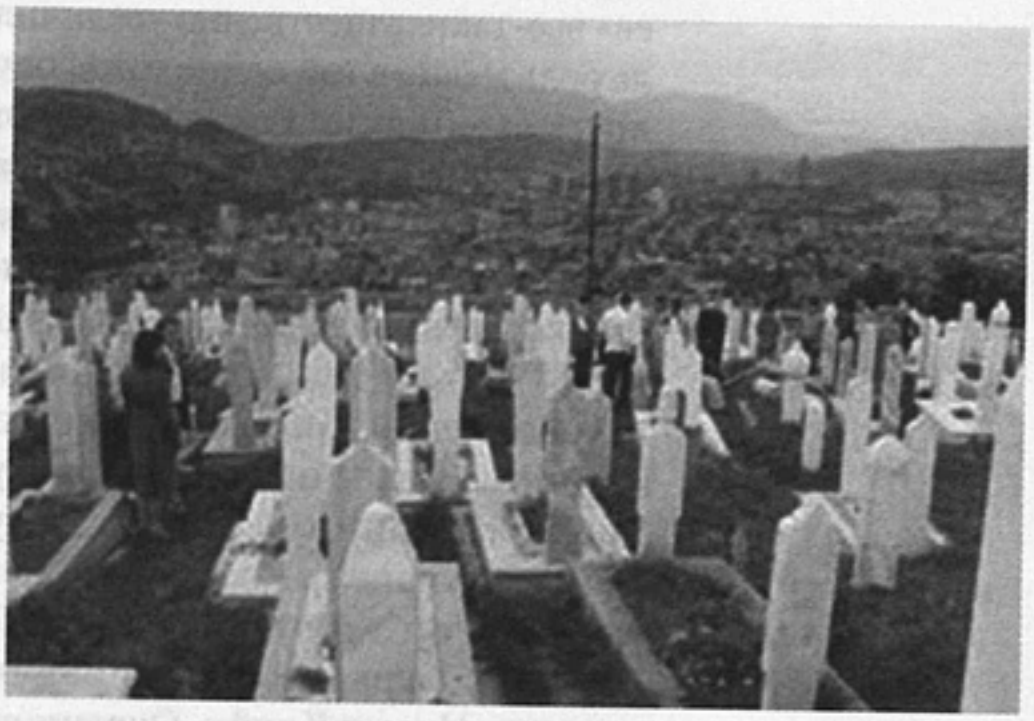
Война и мир

Тема современных войн в кинематографе последних лет сосредоточена на Ираке. Важно, однако, что Берлинале-2009 обратил внимание и на другие «горячие точки». В «Панораме» показали «Кашмир. Путешествие к свободе» (Kashmir: Journey to Freedom) Уди Алони. Это истории о кашмирцах, живущих на родине, или на Западе, или вернувшихся на родину с Запада. История об адвокатах, правозащитниках, театральных режиссерах, военных и, наконец, о Ясине Малике, лидере Фронта освобождения Джамму и Кашмира. Проблемы Джамму и Кашмира, когда-то независимого государства, полвека назад разделенного на отдельные территории между Индией и Пакистаном, всплывают на фестивалях нечасто, да и этот показ прошел без особого внимания. Что очень странно, ведь когда-то терроризм — давний кошмар в отношениях между Индией и Пакистаном — встречался в новостях с такой же периодичностью, что и информация о терактах в Северной Ирландии. Нынешний кризис пакистанской власти рискует обострить, как считают аналитики, «новости дня» из этого грозного региона в самом ближайшем будущем.

«Кашмир. Путешествие к свободе», режиссер Уди Алони

Поэтому фильм Алони — редкий случай прямого политического жеста. Алони известен как радикальный философ, сформулировавший тезисы о «левом мессианстве». Мессианству же не очень интересен анализ, поскольку определяет его волю и просится быть запечатленной на пленке демонстрация жертвенности и несправедливости. Конечно, Алони убежден в правоте своих героев, он смот-

рит на них с восхищением юного рекрута с наполеоновскими амбициями. Его персонажи трогательны и трагичны, а главный среди них — Ясин Малик — еще и образец утонченного мужского идеала. При этом режиссер ухитрился показать и неоднозначность бывших террористов — ныне правозащитников. И заставил задуматься над очевидным, казалось бы, фактом: почему-то всегда и везде рядом с легальными ненасильственными структурами сопротивления (типа Фронта освобождения Джамму и Кашмира) непременно концентрируются террористические организации, каковой когда-то был, собственно, и сам Фронт, чей лидер прежде не исповедовал непротивление злу насилием, а теперь... перестроился.



«Шторм», режиссер Ханс-Кристиан Шмид

Югославская война тоже засветилась на экранах Берлинале и была реактуализирована в его контекстах. Значимость конкурсного «Шторма» (Storm) немецкого режиссера Ханса-Кристиана Шмида может быть социально осмыслена только в сравнении с другими фильмами, посвященными балканской проблеме. В 90-е годы да и после начала военной операции НАТО против Югославии Балканы были мегапопулярной темой в кино, причем «агрессоры» и «жертвы» были на экране в равном статусе. Даже в обычных боевиках непременно появлялись злодеи-сербы — либо звероподобные громилы, либо трагичные мстители, которые вроде и вызывали сострадание, но тем не менее имели в чемодане атомную боеголовку. Трагизм героя («Миротворец», 1997, режиссер Мими Ледер), прибывшего в Нью-Йорк из Боснии, но представлявшего хорватов, сербов и боснийцев, ничуть не помешал американским силовикам пристрелить мстителя, грозящего взорвать половину города. Он — террорист. А вот в «Экстремалах» (2002, режиссер Кристиана Дугая) лыжники, снимающиеся в рекламном ролике где-то в западноевропейских горах, сталкиваются с беглым сербским военным преступником, вооруженным до зубов и окруженным преданными сторонниками, столь же крепкими и крутыми. Однако неподготовленные к такому повороту событий спортсмены с легкостью выиграют битву за жизнь.

Качественное кино старалось, конечно, дистанцироваться от подобной послевоенной тактики и трактовки балканской темы, но не всегда успешно. Данис Танович в «Ничьей земле» рассказал о бездушной роли миротворцев на Балканах, о трагическом столкновении серба и боснийцев. Режиссеру было сложно снимать недавних врагов беспристрастно. Этот фильм, получивший в свое время премию «Оскар», и, может быть, справедливо, включает массу деталей, недвусмысленно указывающих на агрессивную нетерпимость сторонников объединенной Югославии. Майкл Уинтерботтом в фильме «Добро пожаловать в Сараево» взялся за сюжет о военных журналистах. И тоже не смог избежать намеков на зловредную роль Сербии. Не важно, что при этом местное население у него было всего лишь фоном, на котором кто-то в кого-то постреливал, а центром конфликта — проблема этического выбора журналистки, желающей помогать страждущим, но вынужденной быть безжалостной по долгу службы.

«Шоковая доктрина», режиссеры Майкл Уинтерботтом, Мэт Уайткрос

Образу «плохих сербов» немало способствовала реальность середины 90-х годов, бездарная политика власти самой Югославии. Да и кинематограф, несмотря на многочисленные примеры PR-кампаний на экране, лишь свидетельствовал о тенденциях. Казалось, что в начале 2000-х ситуация могла измениться — вторжение НАТО в Югославию было встречено массовыми протестами. Деление на «злодеев» и «жертв» полюсами оценок не обменялось: слишком примитивным оказался бы «выход из положения». Но число «злодеев» все-таки существенно увеличилось. И появились вопросы о том, какова была роль медиа в той войне тоже, почему Гаагский трибунал, зная о «несербских» преступлениях на Балканах, упорно предпочитал их игнорировать? Захватывающие, между прочим, киносюжеты. Но они написаны не были.

Поэтому конкурсный берлинский «Шторм» смотрелся странно. Сюжет о «недоосужденности», об ушедшем времени, о новой жизни, которой живут и преступники, и жертвы, был задуман еще до признаний прокурора Карлы дель Понте в том, что в Гааге знали о преступлениях... например Армии освобождения Косова. Сегодня такой сюжет неизбежно воспринимается как конъюнктура, что, наверное, почувствовало и берлинское жюри, оставив без призов картину, отлично принятую и публикой, и прессой.

В документальной секции «Панорамы» хитом оказался последний фильм Майкла Уинтерботтома и Мэта Уайткросса «Шоковая доктрина» (The Shock Doctrine), экранизация одноименной книги суперзвезды канадской журналистики Наоми Кляйн. Очевидна смелость режиссеров, решивших исследовать стратегию продвижения выгодных глобалистскому лобби экономических реформ путем «шоковой терапии», то есть использовать для этих целей внутренние войны и социальные потрясения. Наоми Кляйн, автор трудов о современном глобализме, получила за свою книгу множество премий, но удостоилась и отрицательных отзывов за избирательность своей критики, направленной только на «недемократические» реформы. Феноменальный по фактическому материалу фильм включает динамичную хронику событий (в Чили, Аргентине, ельцинской России и особенно в Афганистане и Ираке), смонтированных с интервью Наоми Кляйн. Военные же действия на Балканах режиссеры проигнорировали наверняка по единственной причине: войны на территории Югославии, хоть и стимулировали мощную политическую и экономическую реорганизацию, велись не консерваторами, а так называемыми *демократами*. Пересматривать же взгляды на балканский кризис прогрессивная общественная мысль Запада, видимо, еще не готова.

Осознанное нежелание отказаться от стереотипов в осмыслении сложнейших и болезненных социальных проблем делает левый кинематограф чрезвычайно уязвимым. А порой и опасным, поскольку утверждение «одной правды» оборачивается индивидуальными всплесками зомбированного коллективного бессознательного. Так, на пресс-показе «Шоковой доктрины» рядом со мной сидел обычный как будто бы человек — «тихий американец», рыдавший, глядя на кадры разрушенного Багдада, но моментально приходящий в себя и даже радостно аплодирующий, как только на экране появлялись кадры терактов в Нью-Йорке.

Но про таких людей я не увидела фильмов на Берлинале. Наверное, последствия давления определенной идеологической доктрины на отдельного человека не входят в интересы нынешних авторов до крайности упрощенного политического кино. Однако его последствия для общества не менее серьезны, чем шоковая терапия глобализма.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Классика, которой не было

Трущобы Лимы, наши дни. Молодая девушка по имени Фауста страдает странным заболеванием — в ее промежности растет картофельный плод, не позволяющий ей вступать в сексуальные отношения. Режиссер Клаудиа Льоса сразу дает понять, что это не столько физиологическая подробность, сколько метафорическое обозначение страха перед мужским началом и жизнью вообще. Этот страх достался героине от матери, изнасилованной террористами во время беременности и боявшейся, что подобное может произойти с ее дочерью. Материнская история, в свою очередь, восходит к недавнему прошлому Перу, где в период с 1980 по 2000 год было зарегистрировано почти семьдесят тысяч убийств и огромное число изнасилований, чьи жертвы до сих пор боятся говорить о случившемся. «Молоко скорби» — так в народе называется психологическая травма, вызванная этой трагедией. Перуанское суеверие гласит, что она передается через горькое молоко от матери к младенцу, от жертв — к их детям, наследующим уже не только грехи, но и страдания родителей, даже если те не были ни в чем виноваты.

Но при просмотре фильма все эти важные и впечатляющие подробности можно и не знать. Режиссер сплела кинематографический узор из самых разных нитей — тут и психоанализ, и магический реализм, и документальные факты, — но ослабила их натяжение: в этой картине главное не символизм, а созерцательный настрой, уводящий по ту сторону слов, определений, формулировок. Магический реализм в кино — штука опасная: он чреват литературностью и зависимостью от слишком конкретных, слишком очевидных смыслов. В выверенном пространстве «Молока скорби» эти

«Молоко скорби» ***(La teta asustada)***

Автор сценария, режиссер **Клаудиа Льоса**

Оператор **Наташа Брайер**

Художники **Патрисия Буэно, Сусана Торрес**

Композитор **Сельма Муталь**

В ролях: **Магали Сольер, Суси Санчес, Эфраин Солис, Марино Баллон и другие**

Oberon Cinematografica S.A., Vela Producciones, Wanda Vision S.A.

Испания — Перу

2009

смыслы обретают гибкость, утрачивают рациональность, проявляются не до конца, не становятся самодовлеющими.

Хулио Кортасар писал, что фантастическое в магическом реализме произрастает из самой плоти жизни, возникает снизу, а не сверху. Так и здесь элементы сюрреализма пронизывают не столько мифологический сюжет о девушке, страдающей недугом под названием vagina potato, сколько реальную, отстраненную, но очень чувственную среду, где происходит действие. Мир, отраженный в ленте, — это пространство «подвешенного», как бы недопроявленного действия, никогда не завершающегося кульминацией или взрывом, однако завораживающего своей «вялотекучестью», погруженностью в повседневность и реальный быт жителей Лимы. Режиссер словно не дает повседневному сюрреализму и абсурду проявиться до конца, пропуская на свет лишь их частицы, фрагменты, отдельные знаки, не всегда мотивированные и лишь намекающие на общее целое, всегда остающиеся скрытым, как остается скрытой от посторонних тайна Фаусты (Магали Сольер), как скрыто само прошлое, с которым она не может совладать.

Соседи и родственники Фаусты зарабатывают на жизнь тем, что устраивают в своем трущобном районе пышные свадьбы. Бесконечные, будто поставленные на конвейер, бракосочетания должны бы подчеркивать отчужденность Фаусты от окружающего пространства, но вместо этого они демонстрируют собственную трагичность — эти сюрреалистические торжества не разбавляют «серые» будни, а лишь возводят их в более высокую степень — так же, как сюрреализм возводит лишь в более высокую степень простой «реализм». Женщины бальзаковского возраста, участвующие в этих свободных, стихийных празднествах, сделанных с завидным безразличием к правилам «хорошего тона», чем-то похожи на спущенных с высоких каблуков героинь Альмодовара. Камера обводит их безучастно-созерцательным взглядом, она находится не внутри события, но и не снаружи, а на границе этих положений, обеспечивающей и отстраненный, и лирический взгляд на реальные вещи, несомненные в своем фантастическом абсурде. Свадебные эпизоды — это отдельная линия в фильме. Они сняты как концептуальные, но нерукотворные, а естественные и почти природные перформансы. Молодожены, чтобы сфотографироваться на память, прячут панораму унылой, бесконечной стройки за фанерой, театральным задником, изображающим то Ниагарские водопады, то Эйфелеву башню, то Лас-Вегас, то морской берег с пальмами и другие романтические достопримечательности. В финале Фауста все-таки вырвется из этого белого пустынного котлована, из лабиринта маленьких, тесных, перенаселенных улочек нижних этажей гигантской Лимы на морское побережье, где режиссер буквально на секунду покажет ее фигурку на фоне линии побережья. Но это не побег и не освобождение: банальный финал, банальный пейзаж — «девушка и море» — оказываются иллюзией (впрочем, некоторые зрители в этот момент уже стали выходить из зала), обманкой, тут же возвращающей нас обратно в уплотненную жизнь, не знающую горизонта, которую Фауста ведет изо дня в день.

Картина начинается со смерти матери — и ее уход переживается героиней как стимул к тому, чтобы освободиться от генетического проклятия. Но прошлое не отпускает — у девушки нет денег, чтобы похоронить тело, лежащее у нее под кроватью и все еще напоминающее о материнской власти. Хозяин лачуги, где живет Фауста, требует избавиться от трупа, грозя, что если его не похоронят, то он сам закопает его прямо во дворе. Это чуть было не происходит: дядька выкапывает глубокую яму, камера подъезжает к ней, но выясняется, что могила заполнена водой и там плещутся ребятишки. Эти перевертыши — живого и мертвого, предсказуемого и непредсказуемого, верха и низа — составляют хрупкую мозаическую конструкцию фильма. В нем есть и другие намеренно смазанные символы, вводящие в раздумья, не ведущие к конкретному «означаемому».

Пианино, выброшенное из окна и разлетевшееся на опилки, из которых делают костер. Непонятно, кто его выбросил и зачем. Рассыпавшийся жемчуг, принадлежащий пианистке, в чьем богатом доме Фауста убирается до тех пор, пока не ставит под сомнение музыкальный талант своей госпожи. Уволенная, Фауста

оставляет себе на память одну из бусин: с одной стороны, символ «прекрасного мира», для нее недоступного, с другой — трофей классовой войны, знак победы над унизительным социальным неравенством, а с третьей — просто деталь, свидетельствующая о пройденном этапе жизни. Символизм пронизывает фильм, но не становится навязчивым и прямолинейным. И разломанное пианино в конечном счете так и остается просто разломанным пианино. Но такое балансирование на грани между символизмом и его отсутствием открывает удивительный простор для режиссерского восприятия реальности и зрительского восприятия кино.

Собственно, победа на Берлинале ленты из Перу — эта страна впервые участвовала в фестивале такого масштаба — результат по меньшей мере двух обстоятельств. «Молоко скорби» было не только самым изощренным, хитросплетенным, но при этом гибким и ритмичным фильмом среди всех арт-картин, примеченных Тилдой Суинтон в противовес безликому конвейеру, который доминировал в конкурсе. Вместе с уругвайским «Гигантом», отхватившим сразу три приза — за лучший дебют, половину Гран-при и половину награды за новаторство, — «Молоко скорби» зафиксировало долгожданный триумф латиноамериканского кино на мировой арене. К этому моменту латиноамериканцы и фестивальные отборщики готовились давно. В том же Берлине за последние годы не раз привечались превосходные ленты из Аргентины: «Охранник» Родриго Морено и «Другой» Ариэля Роттера. В программе «Неделя критики» последнего Венецианского фестиваля победу одержал аргентинский дебют «Неделя одиночества» Селины Мурги, предваряемый внушительным титром «Martin Scorsese Presents», — автор «Таксиста» лично продюсировал «наблюдательный» фильм о буднях оставленных без присмотра отпрысков аргентинского высшего класса, их врожденных и приобретенных комплексах. Последний Локарнский фестиваль и вовсе был полностью посвящен Латинской Америке — туда съехались молодые режиссеры из этого региона, каждый из которых получил от фестиваля грант на развитие своего проекта. А в самом локарнском конкурсе победу одержал мексиканский фильм Parque Via Энрико Риверы. Не повезло только Канну, тоже сделавшему ставку на Латинскую Америку, но промахнувшемуся: все четыре фильма, представленные в конкурсе, оказались или окологолливудским мейнстримом, или выхолощенным европейским артом. Хотя новое латиноамериканское кино берет совсем другим.

За последние пять-шесть лет здесь появилась плеяда молодых и очень продвинутых авторов, снимающих близкие по стилистике, по драматургии картины, неожиданно возвращающие из небытия традиции классического «допостмодернистского» кино, которые — sic! — в реальной истории в таком отчетливом виде еще не были представлены. Это, конечно, культурный парадокс, потому что Латинская Америка никогда не славилась большой кинематографической культурой, сравнимой с американской или европейской. Но именно там в данный момент возрождается кино, обладающее онтологическими свойствами этого искусства — особенной чувствительностью, интуитивной работой с временем и пространством, предстающими в своем первозданном виде, визуальной насыщенностью и прозрачностью (она же — идеальная киногения), «непрофессиональным», документально-чувственным актерским существованием, визионерской глубиной, подлинностью по ту сторону игрового и неигрового. Это парадокс еще и потому, что в той же Европе все эти кинематографические свойства или медленно умирают, или мутируют. В Европе киногения становится самодовлеющей и выспренней: чувствительность форсируется и взвинчивается настолько, что возникает плоский «поэтизм», а время и пространство отчуждаются до состояния чистой абстракции, теряющей — в отличие от лучших латиноамериканских фильмов — контакт с реальным объектом, с «землей и почвой».

Классический язык кино, оживающий в «Молоке скорби», близок, конечно же, к поэзии. Но это поэзия не вещей и образов, а чего-то третьего — неуловимого и одновременно осязаемого, существующего в промежутке между первым и вторым, где и располагается взгляд незаинтересованной, но пристальной камеры.

КЛАУДИА ЛЬОСА:

«Светлый путь» — вечная война»

Клаудиа Льоса

Что такое для меня война? Я ловлю себя на том, что эта мысль неотвязно меня мучает... Война словно бы не закончилась, а продолжает длиться вместе с моей жизнью, это прошлое, которое не можешь похоронить. Невозможно отделаться ни от воспоминаний, ни от горя, ни от переживаний; тянешь все это за собой, несешь на плечах, словно мешок, который нельзя скинуть с плеч. Вот и не знаю, как все это выразить, — войны вроде нет, и в то же время она продолжается... Мне кажется, это связано с проблемой восприятия времени — оно будто остановилось, сделалось неподвижным.

Да, время остановилось, оно превратилось в цепь, которая не отпускает и тянет в прошлое, хотя рвешься в будущее и стараешься это будущее приблизить. Вот об этом наша картина: об устремленности в будущее и гнете прошлого.

Это была странная война, в конце концов она превратилась в гражданскую бойню. Начали ее боевики движения «Сендеро луминосо» («Светлый путь»), которые и сами толком не понимали, чего хотели. Но и другая сторона не знала, какие принципы отстаивает. В результате все запутались: каждый воевал друг с другом, и все были заодно, враги были повсюду, а жертву было невозможно отличить от палача. И любой обыкновенный человек мог оказаться жертвой — либо террористов, либо военных. Вечная война без границ...

Все персонажи в нашем фильме взяты из жизни. Буквально. Точно так же абсолютно правдивы, реальны и все эпизоды, о которых я могу говорить много и подробно. Но дело в том, что моей целью было создание на экране иной, собственной реальности. Хотя даже исполнительницу главной роли я тоже взяла с улицы. Она раздавала еду возле церкви, одновременно собирая пожертвования для своей школы. Она поразила меня своей естественностью. Теперь она с той же естественностью раздает автографы здесь, в Берлине, перед фотографами, вспышки которых напоминают мне молнии в Перу. Главная героиня, как и исполнительница этой роли, — для меня живая часть перуанской действительности.

У нас в стране особенный климат, именно в Лиме потоки воздуха, несущиеся с юга Чили, смешиваются с встречными потоками. В результате образуется своеобразный микроклимат; эта атмосфера и характеризует столицу Перу, делая ее похожей скорее на европейский город, чем на другие города Латинской Америки. Поэтому первые колонизаторы, прибывшие на территорию Перу в августе, то есть в разгар нашей зимы, почувствовали себя словно летом у себя дома.

Меня часто спрашивают о музыке в фильме... Похожа ли она на блюз? Вряд ли. Впрочем, если вспомнить буквальное значение английского слова — голубой... Да, воздух у нас действительно такой — голубоватый, светящийся.

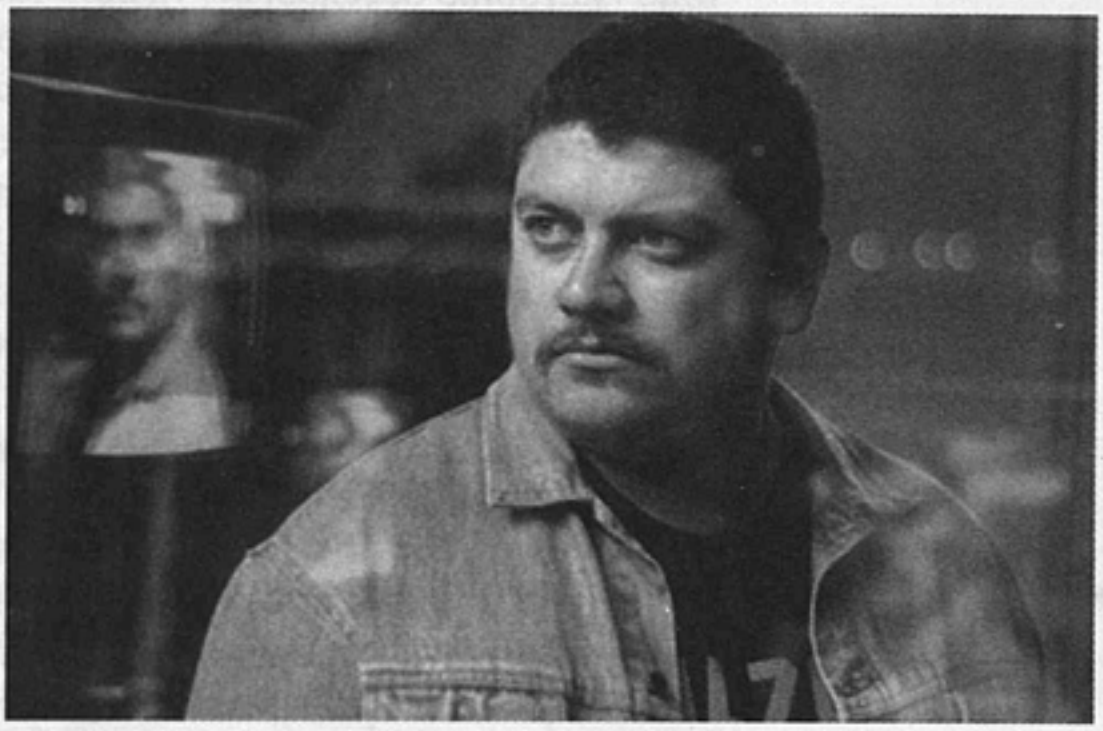
Берлин

Интервью записали П.Шепотинник, А.Колодижнер

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Маленький большой человек

Мой фаворит конкурсной программы — «Гигант» уругвайского режиссера Адриана Биньеса — заработал, к удивлению наблюдателей, три награды. Мало что за лучший дебют, но и приз Альфреда Бауэра (вместе с фильмом Анджея Вайды) — с формулировкой «За открытие новых перспектив в искусстве кино», а также Гран-при жюри (наряду с картиной Марен Аде «Все остальные»). Полноценные, но разделенные с другими конкурсантами призы в одном случае я понимаю как благородный жест по отношению к польскому классику, решившему вопреки возрасту прощупать актуальную пограничную зону между фикшн и нонфикшн. Поощрение же немецкой картины связано с принципиальной позицией жюри во главе с умнейшей Тилдой Суинтон, обошедшей все возможные клише восприятия и ожиданий. А ведь «Гигант» никакого особенного резонанса в Берлине не имел. Доброжелательная реакция критиков и журналистов свелась к его банальной оценке как «скромного» фильма, не по чину растянутого из короткого метра. Между тем назвать этот и вправду минималистский фильм «скромным» — значит покориться примерно такому же стереотипу, что и объявлять Берлинале самым «политическим фестивалем». Ну да, он в том числе и политический. Это как... человек, болтающий обо всем, среди прочего проговаривается и о важном. Суинтон же не пошла ни по одной из апробированных дорог. Отмела картины с «большой кинематографической культурой», как, например, «Дорогуша» Фрирза, идеально политкорректную «Реку Лондон» Бушареба, всех завербованных Голливудом европейцев. Выйдя через десять дней после закрытия Берлинале на сцену церемонии «Оска-



«Гигант» ***(Gigante)***
Автор сценария, режиссер Адриан Биньес
Оператор **Арауко Эрнандес**
Художник **Алехандро Кастиглиони**
Звукорежиссер **Даниэль Яфалиан**
В ролях: **Орасио Камандуле, Леонор Сваркас, Нестор Гудзини, Федерико Гарсия, Фабиана Чарло, Фернандо Алонсо, Диего Артусио, Ариэль Кальдарельи и другие**
Control Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion
Уругвай — Германия — Аргентина — Испания — Нидерланды
2009

ра», чтобы вручить приз за женскую роль второго плана, она выглядела героиней Голливуда, не будучи его агентом и оставаясь совершенно свободной.

Так вот: трехкратное поощрение сдержанного и одновременно бунтарского «Гиганта» в слабом, однако, представительном конкурсе равносильно награждению «Класса» Шоном Пенном, выбравшим этот фильм на последнем каннском фестивале в обход и «тяжелой артиллерии», и работам с демонстративным, а не «скромным» авторским воображением. О том, как промахнулся Вим Вендерс, имевший в Венеции-2008 по-настоящему сильных конкурсантов, я уже писала. Как важно выбрать, если серьезно относиться к своим фестивалям, председателя жюри.

История в Берлине повторяется. В 2006-м мало кто вдохновился дебютной и, казалось бы, совсем не радикальной аргентинской картиной «Охранник» Родриго Морено[1]. Но она получила из рук члена жюри Мэтью Барни приз Альфреда Бауэра «За инновацию». Не ожидал никто, кроме некоторых. Ибо в «Охраннике» не было ничего «такого» на первый или даже третий взгляд, склонный считывать новизну в бьющей в глаз экстравагантности. Эти награды в 2006 и 2009 годах побуждают поставить не праздный вопрос о «чувстве современного кино», о его неопределенности и о том, что оно зачастую основано на различении «банального с небанальным».

Протагонистами обеих латиноамериканских дебютных картин являются охранники. У Морено он охраняет министра экономики, следуя за ним тенью. А у Биньеса тридцатипятилетний Хара (Орасио Камандуле) служит охранником в супермаркете, просиживая ночи напролет перед монитором, и следит, как орудуют — складируют товары, чистят, моют — сотрудники. Этот корпулентный, вроде безмятежный или даже недоразвитый, как поначалу кажется, охранник, вперяющийся в призрачный мир на мониторе и постепенно пробуждающий в себе незнакомые страсти, вызывает в памяти тяжеловесного, но с бесшумной балетной походкой Форреста Уитакера из джармушевского «Пса-призрака». Тоже нежного великана.

Рифмуются и финалы «Охранника» и «Гиганта». Там и тут герои, познавшие «историю бесславья», удаляются к морю. Один — может быть, чтоб покончить с собой. Другой — чтоб наконец подойти к уборщице супермаркета, в которую он влюбился, уставившись в монитор, но побоялся до поры до времени приблизиться, хотя и трусил за ней по пятам по улицам Монтевидео, становясь ее тенью и ангелом-хранителем.

«Сцены у моря» в обоих фильмах многим в Берлине показались тривиальными. Я же думаю: эти режиссеры не боятся снимать финалы «у моря» — в пространстве естественной и потому классической (метафизической) «точки сборки» сюжета потому, что озабочены нарушением более существенных правил. Системных, так сказать, а не мизансценических. Содержательных, а не формальных.

Адриан Биньес исподволь и потихоньку взращивает в своем громадного роста обывателе человека, способного раздолбать прилавки супермаркета — метафоры той системы порядка, которую он охраняет, обнажая внутреннее многообразие так называемого простого человека, не знающего — в начале картины, — на что он способен. И где же, если не «у моря» — в сиюминутности, так сказать, и в вечности момента — разрушить иллюзорность контакта с собой и другими через стекло (монитора)?

Кроме того, в «Гиганте» есть то, что в просторечии называется «магией кино», а в переводе на другой язык свидетельствует о невыразимом свойстве, именуемом режиссерским дарованием. Такой режиссуре — на усталый взгляд, простецкой — нельзя научиться, равно как «о чем нельзя говорить, следует молчать» (Витгенштейн).

[1] См. мою статью «Бескорыстный убийца». — «Искусство кино», 2006, № 4.

Разнообразные двойственности этой очень современной картины, реабилитирующей реальность сквозь повседневность, рутину, бытовые ритуалы и сквозь стекло монитора, составляют большой режиссерский сюжет Биньеса, выбравшего для него неприметные, но заряженные саспенсом выразительные средства.

Придумав сделать протагониста охранником, то есть найдя ему едва ли не главную сегодня и в самых разных смыслах рабочую профессию, Биньес заложил в нее странность. Или взрывное устройство. Хара наблюдает за работниками супермаркета, однако выясняется, что наблюдает он и... за собой. Сначала рефлекторно, потом все более и более осознанно. «Шел в комнату, попал в другую». Такова траектория субтильной и сильной режиссерской интриги «Гиганта». По внешним признакам, повадкам и реакциям Хара — как будто примитивный чурбан, подрабатывающий в выходные дни охранником на дискотеке, тупо разгадывающий кроссворды. А по тому, как за ним следит камера, это тонкий, щепетильный человек. При том что Биньес не эксплуатирует ни ханжеское умиление «простым человеком», ни какую-нибудь еще подобного сорта петуховину.

«Гигант»

Его герой — охранник имперсонального порядка, но и хранитель тайн работников, за которыми поглядывает. Какую-то тетку, укравшую во время уборки печенье, он покрыл, не настучал, зато ее же втихаря упредил, когда она позарилась на товар подороже. С той же непосредственностью он вправляет шейный позвонок другому охраннику, научившись мануальной терапии по телевизору, который включен в его берлоге круглосуточно и который он, вернувшись домой, смотрит по утрам, засыпая.

Биньес вроде бы демонстрирует — сквозь сюжет и героя — давно привычный и немодный виртуальный мир. Вроде бы снимает фильм о человеке-соглядатае, погруженном в чужую приватность. Однако в обычной декорации рабочего — глобального — суперместа «наверху» Биньес насылает своему герою-простаку и защитнику бедных работниц любовь из компьютерных джунглей. Как интересно следить за выражением его заочных чувств к уборщице, появившейся на мониторе, за тем, как он выслеживает ее на свидании, завязанном ею по Интернету, как оставляет крохотный горшочек с цветком на полу, который она должна вымыть, без всякой записки... Как хочет наказать соперника, следя уже за ним на ночных улицах после свидания с виртуальной и такой близкой возлюбленной. Но и как совсем спонтанно спасает соперника, когда на него напали воришки. Это внутреннее благородство — при несо-

ответствии внешности, должности — парадокс исполнительской «стертости» Камандуле и целомудренного любовного настроения-наваждения его персонажа. Как он печалится, когда ее нет на экране монитора — взяла, что ли, отгул? Как он срывается в гневе и включает пожарную сирену, когда ему кажется, что она удалилась с другим работником в недра супермаркета для быстрого секса...

Символически достоверные супермаркет и город, которые снимает Биньес, похожи на «мир без границ», но перед стеклом. Однако же «за стеклом» ты можешь повлиять на жизнь Другого только потому, что обладаешь большей информацией благодаря, само собой, Интернету, но, главное, камерам слежения.

...И «великан» пробивает стекло. И крушит полки, узнав, что уволили его уборщицу. Этот бунт против правил, о которых все знают, как знает его напарник, что, скажем, соль за столом нельзя передавать из рук в руки — плохая примета, — подготовлен всей картиной, всеми картинками на мониторе. И только после того, как охранник оказался способным на такой бунт, он решается на то, что мешало — а ничего не мешало! — ему сделать на протяжении всего фильма: познакомиться с уборщицей. Она же не королева красоты Монтевидео.

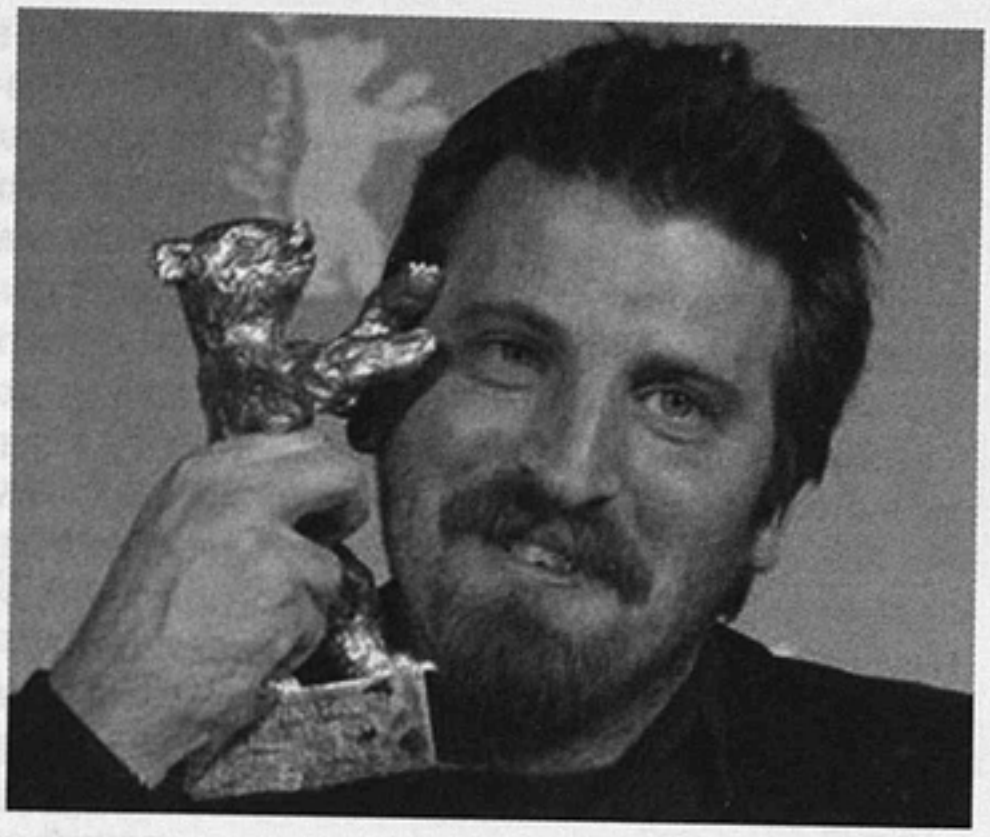
В финале охранник — тень министра — в фильме Морено тоже решался на бунт и лишал этого министра собственной тени, убивая выстрелом в упор. Эти непохожие бунтари-одиночки, изменившие роли охранника, постепенно и внезапно становятся хранителями своей полноценности, не противоречащей ни их внутренней конфликтности, ни врожденной стеснительности. Для того чтобы эти свойства задышали уже на киноэкране, появились режиссеры с другим ритмом (Биньес — музыкант, рок-певец) и юмором. И — с другим типом воображения, проявляющим интерес к загадочному обаянию обыкновенных, но незаурядных людей. Воображения, которое приближает к реальности, выстраивая опасные и влекущие связи между виртуальным и действительным миром. Воображения, которое помогает нащупать персональную, а не только национальную идентичность. Воображения, которое эту идентичность не исчерпывает идентичностью «участника бунта». Воображения, которое обеспечивает реальную свободу. Режиссеру и его персонажу, отказавшемуся от «виртуального поклонения».

Говорят, что в «Гиганте» мало что происходит. А от экрана оторваться неохота. Раньше это называли киногенией. Теперь, на Берлинале-2009, нескромно переназвали инновацией.

АДРИАН БИНЬЕС:

«Язык фильма — это язык тела»

Почему я обратился к теме видеонаблюдения? Сама по себе видеокамера мало что может сообщить о предмете, за которым ведется слежка. И нередко мы сами оказываемся в поле зрения объектива, даже не подозревая, что за нами кто-то следит, и поневоле выступаем в качестве действующих лиц. Между тем есть люди, которые обожают стать объектом съемки, у некоторых это просто навязчивая идея. Для многих это нечто вроде игры. Я же считаю подобные игры чистой паранойей, в желании быть запечатленным или хотя бы увиденным есть что-то нездоровое.



Адриан Биньес

В то же время камера — главнейший инструмент для создания фильма. Конечно, очень важное место в кино принадлежит артистам, но и камера тоже своего рода действующее лицо. Что важнее? Когда я думаю о том, как выстроить визуальный ряд, как построить сюжет, я думаю обо всем сразу. Конечно, и о том, что в какой-то момент меня может подвести актер, или визуальный ряд не сложится, или произойдет и то, и другое... всякое бывает.

Что касается «Гиганта», должен признаться, что главному персонажу я придал внешние черты одного своего друга, его облик. Впрочем, в герое фильма сошлись самые разные люди, которых я знал. Когда я приступил к работе, я неожиданно ощутил в создаваемой ситуации что-то очень знакомое, близкое мне самому. Вместе с тем я понял, что вырисовывается в высшей степени оригинальная история. Она мне показалась новой, неожиданной и в то же время совершенно реальной. И личной. Постепенно я стал понимать, что, делая фильм, остаюсь один на один с самим собой.

Исполнитель главной роли Орасио Камандуле оказался очень мощной личностью, он просто подмял меня под себя. Его облик создает особый язык, который задает ритм всему фильму. Я бы даже сказал, что он своей телесностью воплотил идею фильма.

Нам было очень непросто найти супермаркет, который отвечал бы задачам фильма, я имею в виду большое пространство и огромное количество народу. Конечно, вы в России привыкли ко всему гигантскому... Но в конце концов нам такое помещение предоставили.

Трудно ли было работать с актерами? Ну, конечно, многое зависит от того, как и что вкладывает в роль сам исполнитель, но что касается меня, могу сказать, что важным было найти форму выражения идеи, уловить мельчайшие жесты, обмен взглядами, то, что в целом можно назвать языком тела.

Берлин

Интервью записали П.Шепотинник, А.Колодижнер

АНТОН ДОЛИН

А поезд идет…

Люди так истерически ждут чуда, потому что знают наверняка: чудес не бывает. Об этом кинематограф твердит постоянно. Из свежих примеров: «Рикки» Франсуа Озона, кино о том, как в пролетарской семье на свет рождается младенец с крыльями, ну сущий ангел. Прочитаешь — умилишься, засмеешься, а попробуй представь себе собственную реакцию. Кошмар, дитя-урод, и что с ним делать? Или «Загадочная история Бенджамина Баттона» Дэвида Финчера о человеке, родившемся на свет стариком, а умершем младенцем. Литература еще может позволить себе эдакую эксцентриаду, а помпезная «оскаровская» картина на поверку оборачивается задумчивым почесыванием в затылке: куда девать чудо-юдо, как с ним уживаться, как его любить, чем кормить, во что одевать?

Так что не стоит удивляться неадекватной реакции кинематографического сообщества на феномен Мануэла ди Оливейры. Пока тому не стукнуло сто лет, старика терпели — даже носили время от времени на руках, чествовали, дарили дорогие подарки (почетные «Пальмы», «Медведи», «Львы» сыпались один за другим). Вдруг этот приз будет последним? Раз за разом поздравляли — и вместе с тем деликатно прощались. А он все живет да еще и работает. Ну ладно, чемпионское стремление взять рубеж может понять любой. Но зачем человеку, отметившему столетие, вместо пира на весь мир устраивать себе очередную творческую пытку — снимать новое кино и везти его самолично на Берлинале? На показе «Странностей юной блондинки» был неполный зал — будто интеллигентные люди стеснялись идти глазеть на патриарха, как в цирк уродов. Лишь во время фестиваля вдруг сообразили, что Оливейра только что

«Странности юной блондинки»
(Singularidades de uma Rapariga Loira)
По одноименной новелле Эсы ди Кейроша
Автор сценария, режиссер **Мануэл ди Оливейра**
Оператор **Сабина Ланселен**
Художник **Кристиан Марти**
В ролях: **Леонор Сильвейра, Карлуш Сантуш, Рикарду Трепа, Луиш Мигель Синтра, Катарина Валленштейн, Диогу Дориа и другие**
Filmes do Tejo, Les Filmes d'Après-midi, Lusomundo, Ministerio da Cultura
Португалия — Франция — Испания
2009

отметил беспрецедентный юбилей, и по-быстрому включили его в список «почетных лауреатов». «О чем вообще этот фильм? Возможно, об этом зрителям стоит порассуждать за хорошей сигарой и стаканчиком портвейна», — растерянно резюмировала общие чувства Дебора Янг из Hollywood Reporter.

Оливейра — чудо из чудес, на него не хватит инструментария бывалого рецензента. Крылатый младенец Рикки вряд ли сознавал свою ангелическую природу, а этот старик сознательно практикует кинематографию как эликсир бессмертия — причем весьма эффективно. Бенджамин Баттон в детстве-старости был неопытен и глуп, а в дряхлом младенчестве начал терять память — Оливейра же снимает кино с позиций опыта столетнего, но абсолютно вменяемого творческого субъекта с превосходной памятью. Финчеровская «Загадочная история...» начинается с несложного символа — часов, идущих задом наперед. Португальский режиссер включил в свой фильм образ куда более изысканный: часы вовсе без стрелок, отмечающие боем колоколов отнюдь не ход времени, а что-то куда более важное. То ли неслышные движения внутренних механизмов человека, то ли вовсе ход эпох... Он-то теперь имеет право измерять время столетиями.

Хотя отсчитывать века назад-вперед Оливейра не намерен. Напротив, в его мире они плюсуются, прессуются, сочетаются один с другим в едином эстетическом пространстве: современный поп-певец разыгрывает драму из романа мадам де Лафайет («Письмо»), Ницше и Достоевский спорят с Иисусом Христом («Божественная комедия»), а офицеры-колониалисты XX века вдруг оказываются на корабле Васко да Гамы («Нет, или Тщетная слава»). В последние годы, как Фауст, бродит из фильма в фильм альтер эго Оливейры, внешне — точный портрет режиссера в юности, любимый актер великого старца и его родной внук Рикарду Трепа. Он же — в роли главного героя «Странностей юной блондинки», счетовода из модной лавки в Старом Лиссабоне, на свою беду влюбившегося в молчаливую томную девицу (Катарина Валленштейн) из окна напротив. В беспокойном взгляде этого плейбоя — весь груз чужого опыта, накопленного за сто лет; он — резервуар для хранения памяти, ее универсальный передатчик. Формально «Странности юной блондинки» — love story, но Оливейра верен себе, он снимает кино на темы, понятные и близкие лишь человеку пожилому, в данном случае — ни о чем ином, как о памяти. «Наша память фундаментальна. История — это память, прошлое — это память. Если вдуматься, всё — память. Стоит потерять память, и мы не будем знать, кто мы такие, что здесь делаем и для чего появились на свет... В конечном счете, рассказывая истории, мы фиксируем воспоминание о случившемся», — слова режиссера в авторском интервью-предисловии к картине.

На сей раз Оливейра вспомнил о классике XIX века, «португальском Флобере» Эсе ди Кейроше — на его одноименной новелле основан фильм. Сюжетные модификации минимальны, они сводятся к деликатной, чисто технической актуализации интриги и мелким культурологическим вставкам: прочитанное вслух стихотворение Фернанду Пессоа, сыгранная на арфе «Арабеска» Дебюсси да краткая экскурсия в клуб любителей прозы Кейроша, куда перенесен один из малозначительных эпизодов картины. Кейрош считается основоположником европейской реалистической литературы: в «Преступлении падре Амару» и других иронических шедеврах он последовательно разоблачал романтические иллюзии своих современников, деконструируя привычные представления о любви, религии, красоте. А потом в «Реликвии» или «Мандарине» вдруг ударялся в фантастику, вспоминал о Сервантесе и плутовском романе, заменял физику метафизикой: на португальской почве эта эстетика органично уживалась с натурализмом. Стоит ли удивляться, что Оливейра, которого считают адептом сюра, наследником Бунюэля и сторонником театральной условности, называет свою новую картину реалистической и применяет то же определение к своим предыдущим работам! «Правда, быть реалистом нелегко, ведь стремясь к реализму в кино, надо осознавать, что снимать прошлое возможно лишь в том случае, если вы умеете путешествовать во

времени; запечатлеть на экране мысль невозможно; невозможно снимать сны. А теперь в «Странностях юной блондинки» я пытаюсь снимать прошлое...»

Основа кинематографа Оливейры — скепсис, и не без скепсиса стоит отнестись к приведенному выше заявлению. «Странности юной блондинки» выглядят фильмом сверхактуальным, едва ли не злободневным. Формально — в точности по Кейрошу, картина о крушении иллюзий под грузом реальности, о романтике, влюбленном в идеальный образ светловолосой Луизы и узнающем в финале, что образ не соответствует жестоким фактам. На самом же деле — кино о глобальном экономическом кризисе! Ведь, перенося действие в XX (или даже XXI?) век, режиссер не позволяет зрителю поверить, что единственным препятствием для воссоединения возлюбленных является запрет дяди героя на женитьбу. Нет, у пылкого Макариу и прекрасной блондинки элементарно нет средств.

Отвлекшись от письменного стола со счетами — невидимыми, но реальными заменителями денег, — герой устремляет взгляд к окну напротив, в котором является реальная, но безденежная блондинка. Деньги — главный двигатель интриги: в их поисках Макариу отправляется на заработки в далекие края, на острова Зеленого мыса, потеря и последующее обретение капитала определяют ход повествования. Нищета интерьера съемной комнаты, где поселяется изгнанный из дома Макариу, контрастирует с преувеличенным богатством антикварного магазина, где обретается его будущий работодатель-обманщик. В финале Луиза оказывается воровкой, укравшей платок из магазина дяди Макариу, игровую фишку со стола в гостях, а потом — кольцо с бриллиантом в магазине, куда Макариу привел ее выбирать обручальные кольца. Нить сюжета брутально оборвана, фильм тут же заканчивается, будто на полуслове, через час после начала (хронометраж картины — 64 минуты). Нехватка материальных средств истощает эмоциональные ресурсы авторов, героев и зрителей. Говорить больше не о чем, пора смотреть титры.

Итак, «Странности юной блондинки» — фильм о девальвации. Прежде всего, о девальвации субстанций бесценных: образа и чувства. При первом появлении, отмеченном боем судьбоносного колокола, Луиза скрыта несколькими фильтрами — обманным появлением ее матери-брюнетки (мать ли она на самом деле, не выясняется окончательно ни в новелле, ни в фильме), оконным стеклом, двумя полупрозрачными занавесками и китайским веером с красным драконом. Разоблачая героиню слой за слоем, Оливейра будто чистит луковицу — что, естественно, вызывает неминуемые, хотя и неискренние, слезы. Ведь все в этом фильме зиждется на штампах: таинственная блондинка, пылкий влюбленный, непреклонный дядя... Одушевить стереотип может лишь то, что, согласно «реализму Оливейры», не подлежит воплощению на экране, — любовь. Невидимое и, по сути, виртуальное чувство превращает даже банальный китайский веер в прекраснейшее воспоминание, а поднятую в стоп-кадре поцелуя ножку Луизы делает зримым доказательством мнимого чувства. Однако любовь исчезает так же внезапно, как возникла: Луиза-воровка не может быть идеальной возлюбленной в глазах Макариу. То, что в новелле Кейроша было поучительным уроком для героя-идеалиста, в игривом фильме Оливейры вдруг оборачивается подлинной трагедией — в сегодняшнем мире воровство из порока превращается или в показатель социального неблагополучия, или вовсе в диагноз. Неоспоримо мощный образ картины: Луиза неподвижно сидит в кресле, раздавленная случившимся, ее лицо снова скрыто, но уже не веером, а волосами. Так и не воплотившись из абстракции в человека, она уже вычеркнута из не случившейся истории любви. За кадром бьет колокол, его звон — уже не свадебный, а похоронный.

Деньги изменчивы, судьба жестока, любовь мимолетна — постоянен лишь скепсис столетнего режиссера, вспоминающего при помощи внука-актера о себе былом. Тем не менее горечи в фильме нет: Оливейра стоит двумя ногами на той почве, которая дает ему жизненные и творческие силы на протяжении века. Речь — о вечном городе Лиссабоне, любовь к которому не

разрушат никакие блондинки. О музыке — не звучащей за кадром в помощь героям, а возникающей в качестве антитезы романтическим иллюзиям. На арфе играет не эпизодическая героиня, а профессиональный музыкант, чье имя звучит с экрана, Анна Паула Миранда, — с ней в выдуманное пространство фильма входит реальность. Как и с чтецом Пессоа, давним товарищем Оливейры — артистом Луишем Мигелем Синтрой. Если вслушаться в стихотворение, становится ясно, что взгляды режиссера и поэта на реализм и актуальность очень похожи.

Вчера на закате один горожанин
Толковал с людьми у ворот
Нашего постоялого двора.
Толковал о справедливости и борьбе
за справедливость,
О рабочих, которые гнут спину с утра допоздна
И живут впроголодь весь свой век,
О богачах, которые поворачиваются к ним спиной.
Взглянув мне в глаза, он улыбнулся, довольный,
Что пронял меня до слез,
Внушив ненависть, которую испытывал,
И сострадание, которое якобы чувствовал...
(Я же слушал его вполуха:
Что мне за дело до тех несчастных,
Коль их страдания мнимы.
Будь они, как я, они бы не мучились.
Все беды оттого, что мы заняты друг другом,
Творя либо добро, либо зло.
У нас есть душа, есть земля и небо —
этого ль недостаточно?
А желать большего — значит терять,
что имеешь, и скорбеть об утрате.)[1]

Фильм начинается в вагоне поезда, идущего из столицы на юг Португалии — в Альгарве. Макариу рассказывает свою историю случайной попутчице (Леонор Сильвейра). Любимый ракурс режиссера, знакомый по десяткам его фильмов, мир, увиденный из окна поезда, проносящийся мимо так быстро, что невозможно ни оценить, ни рассмотреть его. Макариу влюблен в застывший образ из неподвижного окна — Оливейра скользит взглядом по сменяющим один другой пейзажам и сценам, по истории и литературе Португалии и всей Европы. В его фильмах поезд, когда-то прибывавший на вокзал Ла Сьота, все еще идет, а сам он, не претендуя на место машиниста, сидит у окна и ненавязчиво рассказывает зрителю-попутчику очередную пьесу для пассажира. За стеклом — грустная история влюбленного счетовода и блондинки-клептоманки, преходящий финансовый кризис и неизменный пейзаж; все проплывает мимо, оставляя лишь след в воспоминаниях. За сто лет жизни ровесник кинематографа Оливейра ушел так же далеко, как и выбранное им транспортное средство, уносящееся от отставшей публики куда-то вдаль в последнем кадре «Странностей юной блондинки».

[1] Перевод М.Березкиной.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Сильна, как смерть, любовь

Еще не отгорели страсти по «Катыни», а Вайда уже представил новый фильм в конкурсе 59-го Берлинале. Мэтр мирового кино, обладатель «Золотого медведя» и «Оскара» за вклад в киноискусство в свои восемьдесят три года не утратил соревновательного азарта. В результате к его внушительной коллекции международных призов прибавилась еще одна престижная награда — приз Альфреда Бауэра (ex aequo с уругвайцем Адрианом Биньесом, постановщиком дебютного «Гиганта»). Учрежденная в честь основателя Берлинале, эта награда вручается за новаторство в сфере поэтической формы.

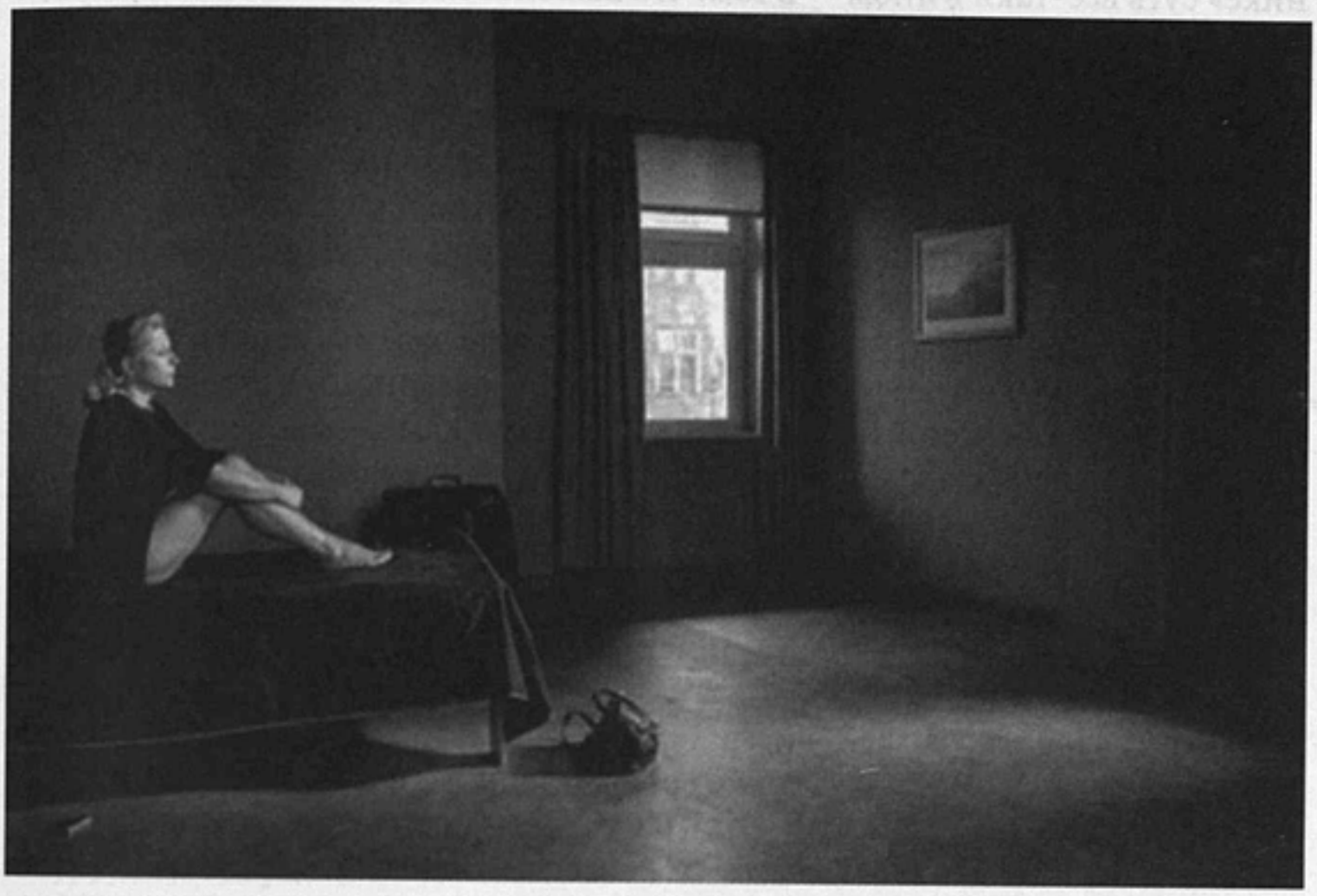
«Татарник» (в английской интерпретации фильм получил название «Сладкий тростник») — четвертая картина Анджея Вайды по прозе особо почитаемого им Ярослава Ивашкевича — замышлялся давно. Мешали два обстоятельства: занятость Кристины Янды, звезды «Человека из мрамора», с которой Вайда мечтал поработать вновь, и краткость новеллы. Ее не хватало на полный метр, но с каким материалом можно соединить шедевр, не нарушив его цельности, — этот вопрос долгое время не находил ответа, покуда сама жизнь не подсказала его уже в процессе съемок.

Янда выкроила время для работы, однако вскоре грянула беда: смертельно заболел муж актрисы, выдающийся оператор Эдвард Клосинский, близкий друг Вайды, снявший его этапные картины «Человек из мрамора», «Земля обетованная», «Человек из железа»... Через год актриса вернулась на съемочную площадку, похоронив мужа. Однажды она молча отдала Вайде несколько исписанных листков. То были исповедальные записи женщины, по-

«Татарник» ***(Tatarak)***
По одноименной новелле Ярослава Ивашкевича
Автор сценария, режиссер **Анджей Вайда**
Оператор **Павел Эдельман**
Художник **Магдалена Дипонт**
Композитор **Павел Мыкетын**
Звукорежиссер **Яцек Хамела**
В ролях: **Кристина Янда, Павел Шайда, Ян Энглерт, Ядвига Янковска-Цесляк, Юлия Петруха и другие**
Akson Studio, Agencja Media Plus
Польша
2009

терявшей любимого человека. Режиссер, потрясенный тем, что сама судьба вложила ему в руки то единственное, что органично сопрягалось с сюжетом Ивашкевича, осторожно спросил у Янды, хочет ли она увидеть свою исповедь на экране. Она ответила, что да. («В мире нет другого режиссера, которому я бы могла доверить так много», — скажет Янда в интервью после съемок.)

Сюжет об интимных переживаниях актрисы, играющей главную роль в фильме о любви и смерти, стал частью «фрейма», в который режиссер по-



«Татарник»

местил новеллу Ивашкевича. Написанная от первого лица, в процессе работы над сценарием она превратилась в многослойную структуру, не потеряв при этом камерности и хрупкой красоты оригинала. Изменилась лишь оптика: режиссер использовал прием «фильм в фильме», включив в изобразительный ряд эпизоды съемок и монологи Кристины Янды в гостиничном номере, где она остается одна после съемочного дня и вслух переживает свою утрату. Тем самым режиссер раздвинул хронологические рамки сюжета: действие фильма разворачивается параллельно в прошлом и в настоящем. Кристина Янда играет драму своей героини и свою личную драму. Граница fiction и nonfiction стирается, вымысел и реальность сливаются в образ страдающей души, опаленной трагическим опытом смерти любимого человека.

Марта, героиня Янды, интеллигентная дама средних лет, не знает о смертельном диагнозе, поставленном мужем-врачом. Как солнечный удар, ее вдруг настигает любовь. Годящийся Марте в сыновья Богуш, простой рабочий, появившийся в доме, возвращает ей яркое ощущение полноты жизни, казалось бы, навсегда потерянное с той поры, как в Варшавском восстании в конце войны погибли оба ее сына.

Дело не дойдет до романа, хотя Богуш понимает, что нравится этой моложавой породистой женщине, и готов пофлиртовать с ней не в ущерб своей девушке. Начавшаяся было любовная игра оборвется быстро и страшно. Богуш утонет в реке на глазах у Марты, ныряя за татарником для нее.

Кристина Янда, играя в этой сцене потрясение своей героини, не может отключить, блокировать опыт собственной потери. Когда актриса прямо в купальнике бросается на шоссе, ловит машину и падает на заднее сиденье — это уже не Марта. Это сама Янда, для которой смерть героя, пусть мнимая, «понарошная», обернулась мучительным переживанием еще слишком свежего

собственного горя. Вот он, тот самый момент, когда «кончается искусство». Но Янда и это сыграла. Ее бегство со съемочной площадки было не спонтанным жестом, а отрепетированным дублем.

Кристина Янда в одном из интервью сказала: «Жизнь важнее искусства. Художественное творчество не может сделать большего, чем отразить и интерпретировать реальный мир». Стоит, правда, заметить, что история знала такие периоды, когда искусство — в ранге мифологии — подменяло реальность. Об этом, в частности, «Человек из мрамора». Однако в «Татарнике» суть все-таки в ином — в том, что высокое искусство — дело кровавое для творцов. Проникая в глубины души человеческой, оно порой едва удерживается на грани человечности. Возможно, Кристина Янда в этом фильме сублимировала свою травму ценой публичной исповеди. Зная подоплеку фильма, его можно расценить и как психодраму. Анджей Вайда, маститый театральный режиссер, поставивший сорок спектаклей на европейских сценах, безусловно знаком не понаслышке с этой сценической техникой.

Непридуманный сюжет Янды, ее монологи на неподвижную камеру в сумраке неуютного гостиничного номера — странно, но не эти эпизоды пульсируют безысходной болью. Боль сконцентрирована в сюжете Марты. Оттого ли, что, теряя свою позднюю любовь, она не знает о том, что сама обречена? Ореол близкой смерти героини структурирует наши эмоциональные впечатления. К тому же актерский класс Кристины Янды таков, что в одном фильме она сыграла двух разных женщин. Ее Актриса — страдающая, но не сломленная женщина. А Марта, потерявшая сыновей, уже привыкла жить с болью, которой нет конца.

Делает свое дело эффект литературного впечатления — Ивашкевич в своей новелле пишет про свои детские воспоминания, связанные с татарником, из-за которого погибает Богуш. Этой болотной травой на Троицу застилались полы в доме, и запах летней свежести навсегда связался у писателя с «ароматом смерти» — друг детства ребенком утонул в светлые праздничные дни. Тончайшую вязь прозы экранизировать невозможно. Но каким-то чудом экзистенциальная печаль этих строк резонирует в финале фильма уколом боли и обреченности героини. Любовь приходит слишком поздно, а смерть — слишком рано.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Куриные крылышки

«Рикки» не типичен для берлинского конкурса — слишком лукав, слишком надменен. Все в нем сквозит каким-то уорхоловским цинизмом.

Думается, «Рикки» — самый радикальный участник Берлинале за последние несколько лет. Все-таки конкурс всегда вполне степенный, опирается на серьезные социополитические высказывания, по большей мере обходится без маньеризма и щекотливых цезур.

Почему к слову «цинизм» просится эпитет «уорхоловский»? Аналогию провоцирует та игривость, с которой автор соблазняет реальность и флиртует с ней, проявляя насмешливую тонкость обхождения и куртуазность ума.

Фигура Франсуа Озона известна. Режиссер не скрывает свой базовый талант — лукавство. Все знают, что он обладает странным мерцающим даром. Делает копии чужих стилевых композиций, хитрым образом лишая их содержательного наполнения, и оставшимися «чехлами» ловко манипулирует. Раньше Озона интересовали «мифы справа» — как называл Ролан Барт мелкобуржуазную мифологию (создание полноценного универсума исключительно из тех понятий, которые находятся в сфере потребления). Теперь же он решил обратиться к «мифам слева». В терминологии того же Барта — мифология работающих бедняков, «угнетенных».

«Рикки» начинается в стиле кино депрессивного социального беспокойства. Безыллюзорный реализм. Здравствуйте, братья Дарденн. Кроме Дарденнов, Робера Гедигяна, Брюно Дюмона, Кена Лоуча и их эпигонов еще Отар Иоселиани беспокоился (в картине «Истина в вине») о западне, в которой монотон-

«Рикки» ***(Ricky)***

Автор сценария, режиссер **Франсуа Озон**

Оператор **Жанна Лапуари**

Художник **Катя Вышкоп**

Композитор **Филипп Ромби**

Звукорежиссер **Брижит Тайландье**

В ролях: **Александра Лами, Серхи Лопес, Мелюзин Майанс, Артур Пейре, Андре Вильмс и другие**

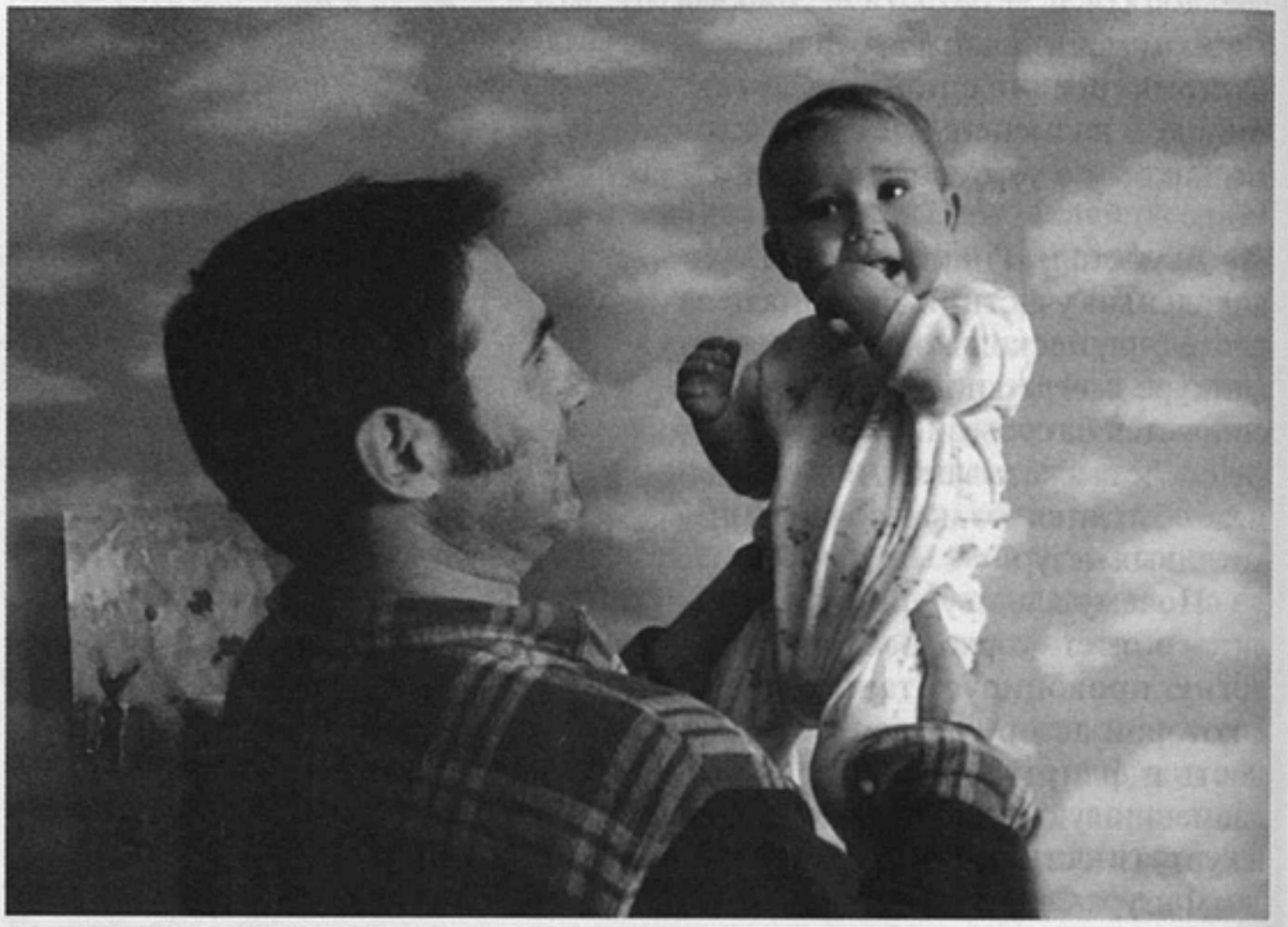
Eurowide Film Production, FOZ, Teodora Film, BUF, France 2 Cinéma

Франция — Италия

2009

но живут представители производительных сил — рабочие фабрик и заводов. Мера их нужды есть мера их желаний.

Вот одинокая мать, ее зовут Кати. Синяки под глазами, одежда из сетевого магазина, девятилетняя дочка. Вот заводская проходная. Вот цех химического производства. Завтрак, отправка ребенка в школу, работа, ужин — таков бесхитростный каждодневный предел и удел главной героини и других фабричных работниц. Вероятно, не может его побороть международное рабочее



«Рикки»

движение. Вероятно, теоретические дискуссии представителей экономического и культурного либерализма на практике ведут к тупику.

Вот рабочий полдень. Кати и ее новый знакомый Пако направляются в кабинку заводского туалета. Потом закуривают на солнышке. Момент просветления. Отношения между тружениками конвейера укрепляются, хотя и не блещут романтикой. А вскоре рождается Рикки — младенец с голубыми глазами. Пеленки, бессонница — папаша понимает, что пора «делать ноги». Мама видит синяки на нежной спинке ребенка, устраивает скандал отцу, и тот под шумок легко покидает семью. Проходит некоторое время, и синяки оказывается не ерундой — у малыша прорезаются крылышки. Поначалу они похожи на крылышки цыпленка из супермаркета. Заметим: на ампирных фронтонах такие пухлые ангелочки выглядят вполне милыми, а в реальности — довольно неприглядное явление. Практически неопознанный летающий объект.

Крылышки смотрятся парафразом отнюдь не к христианской символике, чего можно было бы ожидать в первую очередь, а к символике современных продуктов массового потребления — куриным крылышкам fast food самому дешевому «мясному» продукту. Когда празднуется рождение малыша Рикки, на семейном столе красуется курица-гриль из ближайшего супермаркета, вечная спутница торжественных трапез, и сестренка новоявленного младенца задумчиво поедает зажаренное крылышко. А когда на спинке Рикки из-под тонкой кожицы появляются отростки, они будто прорываются из полиэтиленовой упаковки: до того похожи на самые дешевые фрагменты расчлененной бройлерной птицы.

Постепенно сынок оперяется. Мама покупает ему шлем и делает из губок для мытья посуды наколенники (дивная поп-арт-деталь!) — он же пытается

летать под потолком. Компьютерные эффекты — полеты младенца по малогабаритной квартире и супермаркету — веселят. Но не раскрашивают бытие героев в какие-нибудь новые тона — появление крылатого Рикки лишь добавляет хлопот.

Ангел и дитя — символы духовного просветления в трактовке классической культуры — в фильме Озона представлены в образе практически циркового персонажа, меланхоличного воздушного крошки-гимнаста, который летает без трапеции. Это сравнение является фигурой речи — мамаша пока не предполагает отдать Рикки в труппу. Но его полеты под куполом супермаркета и десант полицейских, которые пытаются ухватить вопящего стрекозоида за пятку, безусловно, отсылают к мизансцене из какого-нибудь бурлеска, будь то братья Маркс или Луи де Фюнес. Летающий над магазинными прилавками объект смотрится как результат нездорового воздействия на биологическую мать избытка fast-food chicken-крыльев. Ну и всяких там химических добавок и прочих опасностей масс-пищи, которыми нас пугают диетологи. Комический эпизод приобретает выморочный оттенок легкого кошмара.

Уж много лет назад Барт писал: «Язык угнетенных всегда беден, монотонен и связан с их непосредственной жизнедеятельностью; мера их нужды есть мера их языка». В этом ключе семейка Рикки и реагирует на происходящее.

Озон невозмутимо держит выбранную интонацию: появление крыльев у человеческого младенца не привносит никакого эффекта чуда — никакой экзальтации гламурного толка, которая подразумевалась бы в коммерческом кино. Собственно, ради чего история и придумывалась бы. Как раз напротив, Озон легко достигает обратного эффекта — эффекта, который можно было бы назвать «демираклизацией» происходящего. Никто из персонажей — ни родители, ни сестренка Рикки, ни врач, к которому семейство отправляют после поимки летуна в супермаркете, — не проявляет сентиментального возбуждения, которое перевело бы действие в жанр фэнтези. К Рикки относятся, скорее, с заботливым сочувствием, с каким родственники и заинтересованные лица могут отнестись к мутанту. В действии тезис «в семье не без урода». В клинике маме и сыну предлагают пройти обследование для выявления причин и следствий, но Кати отказывается, и никто ей не перечит. Папашу летун интересует лишь с утилитарной точки зрения — как разменная карта в деле достижения хоть какого-то бытового преуспеяния: с журналистов можно слупить денег и переехать в квартиру попросторнее. Папашин утилитаризм приводит к тому, что Рикки все-таки выставляют на показ обществу: покупают курточку, в которой прорезают отверстия для крыльев, а к ножке привязывают бечевку. Всё для его же, сынишки, пользы — чтобы переехать в жилище с потолками повыше. Рикки взмывает в небеса — мама засматривается на эдакую красоту и отпускает веревку.

Так наступает делу венец. «...И погрузился он, как водолаз, в пучину милосердия божия...» — примерно такие коннотации были бы уместны, если бы перед нами была голливудская мелодраматическая «духовка». Но не особенно они уместны в фильме Озона. Здесь все персонажи натурально растеряны — в связи с будничностью развязки: упс! И только, конечно, у бедной матери налицо виктимность диккенсовского толка.

Проходит время. Кати — она же мать... — идет топиться в близлежащую речку. И вдруг на манер Карлсона или Супермена — уже во вполне мультипликационном духе — к несчастной подлетает, делая шикарный диснеевский пируэт, подросший Рикки. Подлетел и снова взмыл вверх, сделал пару кругов и опять превратился в точку на небосклоне. Мать успокоилась: ребенок, в общем-то, жив-здоров и где-то летает. Раздумала топиться.

Далее следует финальная кода: беременная Кати лежит на диване, солнечные лучи пробиваются сквозь занавески и освещают ее многообещающий живот. Муж Пако собирает девочку в школу. Идиллия. Святое семейство. Хитрым образом наводится ирония: тусклая пролетарская рутина с очаровательь-

но обезоруживающей наивностью превращается в иконописную мизансцену. Считывается она так: святость — единственная внятная социальная перспектива обитателей заводских окраин. Единственный выход и единственное оправдание их по-своему заколдованной реальности.

И если братья Дарденн предлагают всем миром беспокоиться о духовном просветлении угнетенных, то Озон хохочет в лицо им и их мессианству. Ну, хохочет — это громко сказано, и не в манере Озона повышать голос. Так, гримасничает. Да, выходка хулиганская, однако демонстрирующая трезвомыслие. «Рикки» легко трактуется как социальный памфлет. Ирония направлена не только по адресу «Дарденн-кино», скорее, по адресу самой концепции социального беспокойства.

Интерес к персоне Озона мне всегда казался завышенным. Режиссер он более чем средней руки, но истинная его сила — в концептуальных стратегиях. И на этот раз он превзошел себя — представил совершеннейший кич, виртуозно развенчивающий левые либеральные иллюзии.

Вместо послесловия

На берлинских улицах висели плакаты фильма, с которых малыш Рикки смотрел на прохожих своим нахальным взглядом. В предыдущих фильмах Озон вполне явно заявлял о своем пристрастии к андроидному человеческому типу — и это было проявлением пацифизма: ни пола, ни войны, армию распустить. В «Рикки» он последовательно провоцирует население на детобоязнь. Хотите или нет, но после знакомства с Рикки в течение некоторого времени любой быстрый карапуз вызывает ощущение неприятной тревоги: не полезут ли через курточку chicken wings, не взлетит ли? Рикки сравнивали, конечно, с плеядой жутких киномалышей — с ребенком Розмари, с детьми кукурузы, с отпрысками Чужих. Однако в контексте одной из любимейших берлинских программ — «Кулинария и кино», которая хлопочет по поводу slow food и других изысков правильной еды, а также на фоне того, что «Документальная панорама» открывалась фильмом Эрманно Ольми о международном движении за посконное питание, акция с водружением «Рикки» в конкурс выглядит концептуальной и вполне пропагандистской.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Слишком много Норвегии

— Что же ты за человек, Йомар?
— У вас выпить не найдется?
— Так ты — алкоголик?
— Можно и так сказать.
— Держись. Выпивка уже в пути.
Из фильма «Север»

Йомар Хенриксен, в прошлом звезда фристайла, а ныне смотритель крохотной горнолыжной базы в бескрайней Норвегии, разглядывает гигантское снежное плато с вершины подъемника. Молча, не шелохнувшись. Дистанция, отделяющая главного героя «Севера» от былых достижений, лишила его однообразную жизнь всякого смысла. Инфантильного сторожа одолела беспробудная грусть. Опустошила тоска.

Йомар замер. Вместо того чтобы выдавать пропуска посетителям скромненького курорта или следить за работой подъемника, он бездельничает. Дни напролет только и делает, что заливает антидепрессанты алкоголем, старательно скручивает сигареты и смотрит, не отрываясь, передачи телеканала National Geographic.

Казалось бы, ничто не в силах поколебать выбор героя в пользу созерцательного, предписанного нордическим климатом житейского ритма. Но однажды его навещает старинный приятель с ошеломительной вестью о том, что на севере страны у Йомара растет маленький сын. Новые, неизвестные силы срывают флегматичного лыжника с места. Пламя пожара, за которым бывший затворник невозмутимо наблюдает, уничтожает его дом. Йомар садится на снегоход и — с пятью литрами алкоголя в багажнике — отправляется в сентиментальную, с большим юмором, одиссею обретения своего далекого «Телемаха».

Простота сюжетной завязки постепенно разворачивается в трогательное, пронзительно снятое путе-

«Север» *(Nord)*
Автор сценария **Эрлен Лоэ**
Режиссер **Руне Денстад Лангло**
Оператор **Филип Эгаард**
Художник **Хеге Палсруд**
Композитор **Ола Квенберг**
В ролях: **Андерс Баасмо Кристиансен, Марте Анемо, Ларс Олсен, Эвен Вестерхус, Селине Энгебригтсен, Оле Дален и другие**
Motlys
Норвегия
2009

шествие неутомимого странника, в одиночку осваивающего идеальную поверхность снежной пустыни. «Антидепрессивный внедорожный фильм», — так охарактеризовал свой «Север» (приз ФИПРЕССИ) Руне Денстад Лангло на пресс-конференции в Берлине. — Норвежцы ведут изолированный образ жизни, неделями не общаясь друг с другом. Мы назвали фильм «внедорожным», потому что на Севере нет «главных дорог».

Для документалиста и продюсера Руне Денстада Лангло «Север» — дебют в игровом кино. Многие эпизоды сценария снимались спонтанно, а актеры импровизировали. Будто сама атмосфера Арктики подсказывала ход событий, зигзаги сюжета, обусловила лирический и абсурдный контекст непредсказуемых встреч Йомара с обитателями ледового заполярья.

От документалистики режиссер сохранил в себе интерес к непрофессиональным актерам. В отличие от исполнителя главной роли Андерса Баасмо Кристиансена, чудаки «Севера» — это родственники, друзья, провожатые съемочной группы или просто зеваки, настигнутые в снегах заброшенных деревень. На той же пресс-конференции Кристиансен признался: характер задумчивого персонажа ему дался легко потому, что он недавно сыграл Гамлета в норвежском театре.

Утомленный беспрерывной ездой, ослепший от монотонного белоснежного горизонта, Йомар теряет сознание в нескольких шагах от симпатичного домика, призывно попыхивающего дымом из тоненьких труб. Слепого странника спасает девочка-тинейджер, немножко кэрролловская Алиса, отчасти нордическая Лолита, выпрыгнувшая из дома покурить. В «игрушечном» доме Алиса-Лолита живет с бабушкой, у которой она просит позволения помочь незваному гостю. Бабушка соглашается: «Только заботиться о нем будешь сама». Так Йомара, словно кролика, размещают в тесном чулане девичьей спальни сном излечивать досадный недуг. По нескольку раз в день хозяйка заботливо приоткрывает дверцу подсобки. Йомар спит. Неутомимая девочка ведет подростковый дневник, скрупулезно заполняя вопросы анкеты редкими ответами из-за стенки. Из «норки».

В дневнике появляются записи о любимой музыкальной группе, любимом напитке беспомощного в своей слепоте собеседника Одиссея. Йомар для веснушчатой Алисы — единственная связь с большой землей, возможность обсудить то, о чем она в своем нежном возрасте узнает только из радиоприемника и Интернета. Гость терпеливо набирается сил, пока, довольно окрепнув, не сообщает, что перепутал: его любимый напиток не кола, а водка. И просит принести ему хоть чуть-чуть.

Наутро в конфиденциальной беседе бабушка раскрывает нерадивому постояльцу тайну взбалмошной внучки, брошенной когда-то родителями в этой обреченной глуши. Теперь он уверен, что на верном пути. Время подгоняет его оставить хозяек и отправиться на встречу с собственным сыном. Лангло сводит масштаб приключений героя к образам и дыханию «сказочной» саги. Но фантасмагория этого «Севера» растворена в его документальной фактуре.

Йомар бороздит на снегоходе просторы живописного бездорожья. Когда одолевает голод, он ловко ворует рыбу из-под носа внезапно подоспевших хозяев, пережидает метель в крохотной, запорошенной снегом сторожке. Там тепло и уютно. Из нескольких досок обездоленный путник разводит долгожданный огонь. Курит. Ест «злополучную» рыбу. Ощущение грусти и радости будущего свидания успокаивает снежную бурю. Но забывчивость «Гамлета» вновь приводит к незапланированному поджогу, сейчас — спасительного укрытия. Это роковое обстоятельство — свидетельство необратимого пути — ускоряет движение странника к цели.

В Норвегии, где пять жителей на сто километров, каждая встреча заряжена новыми странными смыслами. Но режиссер с оператором Филипом Эгардом уплотняют это «пустое пространство» напряженным психологическим содержанием.

Йомар изучает колеса гигантского трактора. Его снегоход безнадежно застрял в окрестных сугробах. Молодой водитель долго выпытывает сексуальную ориентацию Йомара. Заручившись искомым — правильным — ответом, решает помочь. Йомара же интересует, не найдется ли у шутника выпить? Вместо платы молодой отшельник требует его удивить. Йомар, бесстрашный лыжник, не раздумывая, ныряет в снег с крыши дома.

Контакт установлен. «Растаявший» парень признается, что знает верный способ напиться: необходимо выбрить макушку, смочить водкой тампон и прицепить его скотчем к оголенному месту. Йомару ничего не остается, как беззастенчиво подчиниться. Пьянку завершает призыв собутыльника восхититься девицами из вездесущего в этих диких местах Интернета. Гротескная — от одиночества — ночная попойка искупается пробуждением. Йомару неловко будить вчерашнего клоуна, а утром — обретенного друга. Но он вынужден двигаться дальше. На лыжах.

Уязвимую фигуру лыжника внезапно остановят солдаты во время боевого учения. Сообразительный Йомар покажет им, как в полевых условиях можно быстро скрутить сигарету. С улыбкой и «с миром» воины исчезнут на развилке дневного дозора.

Отдельные новеллы составляют путевой дневник норвежского Одиссея. И вот его последняя, пограничная встреча.

В центре огромного озера сиротливо покоится одинокая юрта восьмидесятилетнего старца Саами. Длинной цепью к ноге старика намертво прикован застывший на поверхности льда снегоход. Страннику не терпится выпить. Животворящий напиток привозит неулыбчивая дочь мудреца. Два разновозрастных компаньона пристально изучают ландшафт далекой горной долины. Йомар напоминает: скоро наступит весна. И она вдруг наступает.

Вокруг снегохода образуется полынья. В ее темные, воскресшие от зимней спячки воды «уплывает» спящий старик. Он именно так мечтал умереть. И вот — умер. В скорбном молчании весеннего утра пробудился мотив встречи и проводов двух одиночеств.

Йомар упрямо движется дальше. Сменяются фантастически однообразные пейзажи. Мы видим освещенного солнцем мальчика. На этом кадре стремительно, подобно спуску на лыжах с отвесной горы, обрывается извилистый путь отца. И бесконечно поэтический фильм.

«Меня завораживают меланхолия, черный юмор и вновь меланхолия», — говорит Руне Денстад Лангло в интервью Аннике Фам[1]. Меланхолией был пропитан его документальный фильм «Слишком много Норвегии», снятый в соавторстве со Стигом Андресеном в 2005 году, — условное, временами гротескное исследование становления независимой нации, отделившейся от Швеции в 1905-м, но так и не приспособившейся к универсальным соблазнам современной глобальной Европы.

Медитативное настроение «Севера» лишено в режиссуре Денстада Лангло скуки этнографически безупречных пейзажей. Чуткому взгляду лирика-документалиста удалось свести «чрезмерность» Норвегии к интимной истории. Но и к одиссее неутомимого ранимого человека. Мотив пути становится залогом финального воссоединения документального и мифологического пространства. А длительность путешествия напоминает о лыжном фристайле — о парении в невесомости, о свободе по направлению к цели.

Атмосфера этого антидепрессивного фильма была бы немыслима без обаятельного толстяка Андерса Баасмо Кристиансена. Его ненавязчивое, инстинктивное (оправданное национальными особенностями), иногда комичное пристрастие к водке романтизирует абсурдистское, уязвимое в своей изоляции радушие случайных людей и дарителей.

Долгое путешествие к сыну слагается в гимн обретения на севере близкого человека.

---

[1] См.: www.cineuropa.org

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Битва Бобра с Козлом

На афише дебютного фильма Бориса Хлебникова «Свободное плавание» был нарисован забавный «кораблик дураков», весело бороздящий просторы абсурдной российской действительности. Второй фильм режиссера — «Сумасшедшая помощь» — показал, что плавание обещает быть более долгим и куда менее веселым, чем представлялось вначале.

Команда та же: режиссер Борис Хлебников, сценарист Александр Родионов, продюсер Роман Борисевич, оператор Шандор Беркеши, актеры Александр Яценко (протагонист «Свободного плавания», здесь получивший роль второстепенного мента), Евгений Сытый (колоритнейший прораб-говорун из предыдущего фильма, в новой картине представший в образе бессловесного деревенского увальня, выпихнутого на заработки в Москву), Игорь Черневич (в «Свободном плавании» не снимался, зато сыграл отца в первом совместном фильме Б.Хлебникова и А.Попогребского «Коктебель»). К ним добавились известнейший петербургский актер Сергей Дрейден и российская кинозвезда Анна Михалкова, без проблем вписавшиеся в компанию персонажей-фриков.

Жанр тот же — комикс, чередование самодостаточных, полусмешных, полупечальных эпизодов-картинок. Но это уже не «деревенский», это «столичный комикс», и губительный, тлетворный воздух столицы вносит столь мощную струю энтропии в пространство милого хлебниковского абсурда, что результат оказывается, говоря мягко, неожиданным.

«Свободное плавание» — фильм о том, как провинциальный вьюноша ищет работу и «отца» — правильную модель мужской самореализа-

«Сумасшедшая помощь»
Автор сценария **Александр Родионов**
при участии **Бориса Хлебникова**
Режиссер **Борис Хлебников**
Оператор **Шандор Беркеши**
Художник **Ольга Хлебникова**
Звукооператор **Максим Беловолов**
В ролях: **Евгений Сытый, Сергей Дрейден, Игорь Черневич, Анна Михалкова, Александр Яценко и другие**
Кинокомпания «Коктебель», ЦПШ при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2009

ции. Так что чередование картинок организует здесь классический нарратив «романа воспитания». Вот герой на заводе среди настоящих, крутых работяг, увлеченно занятых «ничем» — один делает цветочек из алюминиевой банки, другой чего-то художественно паяет... Вот — на рынке рядом с восточным торговцем, который виртуозно обувает (в прямом и переносном смысле) растерянных покупателей... Вот — на бирже труда, где тетка в очках с толстыми линзами, не отрываясь от детектива, равнодушно выдает ему кипу вакансий... В автобусе, набитом жующими, вяжущими, болтающими тетками-штукатуршами, от которых герой сбегает, как от чумы... Вот он мостит дорогу в обществе колоритных персонажей, один из которых зовется Человек-ведро, а другой, огромный, горбатый, — Человек-пестик; они засыпают битым кирпичом дорожные ямы под руководством жуликоватого прораба-краснобая, сравнивающего починку дорожного покрытия с неким актом любви... Переходя с места на место, наивный герой разочаровывается, взрослеет, набивает шишки и в конце концов находит свой идеал в лице капитана-умельца, неведомым образом скрестившего трактор с баржей. И длинная сцена, виртуозно снятая одним общим планом, где решается, возьмут мальчика на борт или нет, завершает эту историю почти по-шестидесятнически светлым, лирическим хэппи эндом.

В «Сумасшедшей помощи» все намного печальнее. Если представить себе на месте семнадцатилетнего юноши, ищущего «делать жизнь с кого», тридцатилетнего, засыпающего на ходу деревенского ленивца, а на месте идеального капитана — столичного пенсионера, обуреваемого шизофреническими идеями, то их союз отсылает нас к архетипической коллизии «Дон Кихота» с ее непримиримым конфликтом между пошлой реальностью и никак не вмещающимся в нее гуманистическим идеалом — к коллизии, которая может разрешиться лишь смертью героя. Хотя предусмотрен в картине и хэппи энд, выглядящий несколько притянутым за уши.

Завязка предельно банальна. Толстого, сонного деревенского увальня Женю (в начальных кадрах режиссер настойчиво ассоциирует его с любимцем Жениной сестры — хряком Валей, которого сестра, скрепя сердце, приносит в жертву бригадиру гастарбайтеров, чтобы тот взял брата на заработки в Москву) выпихивают в один из самых бездушных мегаполисов мира. Это все равно что бросить молочного поросенка в реку с пираниями. В первый же день он умудряется заблудиться, его избивают, грабят, лишают мобильного телефона, денег и даже ботинок. Но тут — о, чудо! — неприспособленного к борьбе за существование, разутого, бездомного гастарбайтера подбирает больной на всю голову московский инженер-пенсионер (Сергей Дрейден). Инженер давно на пенсии. Он — псих натуральный, со справкой. Лечиться принципиально не хочет и весьма экстравагантными способами воюет с силами зла. И за кров и еду Женя (для которого поесть и поспать — основные жизненные потребности) с готовностью соглашается на роль верного оруженосца при этом Рыцаре печального образа.

В отличие от литературного безумия Дон Кихота, персонаж Дрейдена демонстрирует в фильме безумие натурально клиническое. Трудно сказать: то ли это очень достоверная имитация, то ли сценарист Александр Родионов, один из корифеев российского «Театра.doc», воспользовавшись диктофоном, записал экстравагантные пассажи какого-нибудь реального городского сумасшедшего. Но речь героя с пугающей точностью соответствует диагнозу: «шизофрения». Вот в первой же сцене Инженер, приведя Женю домой, ласково улыбаясь и посверкивая безумными глазками, интересуется: «Тебе хорошо? Тебя уже била милиция? Милиция бьет по голове — их почерк. Если каждого человека побить, то он получит внутри себя страх. Честно — страх. Специально, тренировочно бьют. Милиция!» «Ну, такой порядок в Москве», — рассудительно замечает Женя. «Сейчас да. А раньше было не так. Разве раньше

Москва была такой? А-а! Какой был снег! А какие дворники!» Тут всё, как в учебнике: мысль, не в силах удержаться, соскальзывает с предмета на предмет, бредовые идеи самопроизвольно сменяют одна другую, нормальные ассоциативные связи разрушены, логика крайне своеобразна...

Длинноногий, лысоватый, неуемный безумец в сером советском плаще — образ, конечно, весьма колоритный. Но беда в том, что мир шизофреников по определению непроницаем для нормальных людей. Мы не в состоянии в полной мере разделить их картину реальности, и потому даже самый доброжелательный зритель обречен при просмотре оставаться на позиции наблюдателя, созерцающего игру с непостижимыми правилами. Женя волей-неволей в эту игру включается, ибо простым крестьянским умом понимает: разделяя бред своего патрона, он может рассчитывать, что его не выгонят на мороз и не лишат куска хлеба. Он верит во все, что ему говорят: в замурованных жертв в подвале многоквартирного дома, в таинственные письмена, начертанные внутри утиного домика посреди пруда, в темное всемогущество местного участкового, который травит свою жену ядом, изничтожает беззащитных старушек и сеет вокруг себя хаос и смерть. Верит тем легче, что простым крестьянским сердцем он чувствует: Инженер хочет людям только добра. И главное, странные утверждения иной раз сбываются. «Замечательная, прекрасная женщина» (жена участкового), которую они насильно остригли, дабы прекратить действие яда, осевшего в волосах, — жива (герои специально влезают на пожарную лестницу, чтобы заглянуть в окно и проверить). А старушка, которую они пытались спасти, убрав скамейку из-под ее окон (матерящиеся парочки достали пенсионерку), после того как участковый вернул скамейку на место, — умерла, так умерла (заглянув в окно, они видят труп под белой простыней). К тому же всякий раз, когда Женя с Инженером выходят из дому, отправляясь на подвиги, сама собой, под воздействием позитивных флюидов, открывается крышка мусорного бака, стоящего напротив подъезда. Ну как тут не верить?

Подвиги героев странны и разнообразны: постричь женщину во дворе, спереть скамейку, прицепить к бюстам передовиков производства вылепленные из теста «античные» гениталии (голова, как им объяснили по телевизору, символизирует мощь разума, а гениталии — жизненную силу героя)... В принципе, из дуэта деревенского простака и городского шизофреника с высшим образованием можно было извлечь массу всевозможных коллизий (тем более что оба актера способны сыграть телефонную книгу): понимание, непонимание, обиды, примирения, подставы, спасения и т.д. Однако авторы все это фабульное богатство намеренно игнорируют. Взаимодействие персонажей тут достаточно слабое и сводится в основном к тому, что один несет бред или мечется по двору, как электровеник, а другой тупо внимает, глотает слюни, когда его забывают покормить, и беспрестанно засыпает в любое время, в любом месте и в любой позе.

После первых подвигов, когда Инженеру удается убедить Женю, что источник вселенского Мрака — это участковый Годеев, — сюжет плавно перетекает в русло героического мифа о битве Добра со Злом. Или, как говорят нынче, — Бобра с Козлом.

Если логика Добра в фильме не очень понятна в силу медицинских причин, то параметры существования Зла нарочито затемнены авторами. Годеев — самый загадочный персонаж фильма. Про него иной раз непонятно даже, существует он физически или нет. То есть в какой мере он объективно присутствует в том или ином месте, а в какой мере ситуация является плодом его больного воображения.

Злодей участковый (Игорь Черневич) — тоже безумец, параноик, свихнувшийся на мысли о грядущем неминуемом увольнении. Визуальная манифестация альтернативной вселенной Годеева — мрачная книжка милицейских комиксов о неполном служебном соответствии, где страшная хвостатая, когтистая зверюга в фуражке и кителе терзает беззащитного маленького мента.

Годеев видит эти картинки везде, даже под обложкой журнала «Подсолнухи». И весь этот мрак режиссер настойчиво противопоставляет добрым, потрепанным детским книжкам, которые постоянно в кадре читает Женя.

Как участковый Годеев дошел до жизни такой, неясно. Впервые мы знакомимся с ним по фотографиям, выброшенным его женой из окна и рассыпанным по земле. На них видно, как нормальный, улыбчивый мужик постепенно превращается в угрюмого зомби, но причина этой метаморфозы принципиально остается за кадром. Равно как и причины грозящего ему (реального

«Сумасшедшая помощь»

или мнимого?) увольнения и (реальной или воображаемой?) травли в трудовом коллективе. В сцене, когда Годеев идет по темному коридору отделения, распространяя вокруг себя «трупный» запах, он подслушивает разговор начальства о том, что через сорок восемь часов соберется комиссия и участкового уволят со службы. За что? Тут начальство таинственно понижает голос, и мы так и остаемся в неведении, что за роковое происшествие поломало Годееву карьеру и жизнь?

Сцена заседания комиссии строится в фильме по канонам кафкианского абсурда. Половину этого эпизода присутствующие обсуждают дело Годеева так, как будто его нет в зале (герой при этом присутствует в кадре), вторую половину он распинается перед пустыми креслами, словно бы в них сидят сослуживцы.

Но, в общем, если отбросить ненужные вопросы — «за что?», «каким образом?» и «почему?», — ясно, что Зло в фильме — концентрация всеобщей стихии распада человеческих связей, а Добро — безумная тяга спасти людишек, замурованных в клетках своего частного существования. И силы Добра и Зла, как и положено, вступают тут в непримиримый бой не на жизнь, а на смерть. Странно, правда, что почти до конца Добро и Зло непосредственно, физически в кадре никак не сталкиваются. Казалось бы, экстравагантные подвиги Инженера и Жени дают жильцам массу поводов призвать участкового, и тут-то столкновение неизбежно. Но нет. Авторы принципиально отказываются от идеи наполнить событиями основную сюжетную линию, и великая битва Бобра с Козлом происходит до поры до времени в бесконтактном режиме.

Чтобы не убивать врага напрямую, Инженер решает использовать против него магию утиного домика. План замечательный! Но в тот момент, когда уже все готово — одежда выкрашена светящейся краской и осталось только найти на кухонном шкафчике «рецепт лодки», — в дело вмешивается женщина, не ко времени навестившая папу дебелая и волоокая дочь Инженера (Анна Ми-

халкова). Она обманом скармливает ему таблетки от сумасшествия, и он просыпает судьбоносную ночь. Наутро герой пробуждается трезвым, сварливым, подавленным стариком. Флюиды не действуют. Подвиги невозможны. Он уже совершенно не помнит, зачем нужно было лезть в домик к уткам, и, стоя по колено в воде, с брезгливым недоумением смотрит на Женю, который вплавь добирается до утиного домика, разносит его в щепы, но так и не находит никаких сакральных письмен. Короче, избавившись от безумия, Инженер переживает один из самых неудачных дней в своей жизни. В истерике он отказывается от дальнейшего приема таблеток и захлопывает дверь перед носом заботливо ноющей дочки.

Дочка пытается действовать через Женю. Они упрямо сидят рядом всю ночь на кушетке. Женя отказывается покинуть квартиру и так же упрямо отвергает предложение остаться и взамен кормить Инженера лекарствами. Дочка со вздохом уходит, а Дон Кихот и Санчо, поборов искушение «нормальностью», отправляются на свой последний, решающий бой. Крышка мусорного контейнера послушно отскакивает. По дороге им удается спасти заточенного в подвале таджика: Инженер сует в дыру шланг от забытого во дворе газового баллона (в том, что там кислород, есть большие сомнения). Освободив таджика, они нападают на отделение милиции — цитадель зла. Нападение сводится к тому, что Инженер лепит на стенд «Их разыскивает...» бумажку с какой-то абстрактной картинкой. Все отделение недоуменно пялится: «Что это? Баба, что ли?», и только Годеев различает на бумажке свою фотографию и надпись: «Ты не участковый. Чмо. Уволен!» Это, видимо, вызов.

После того как героям намяли бока разъяренные жильцы во время разборки со спасенным таджиком (монтажная фраза: драка, затем мрачный, неподвижно вперившийся в одну точку Годеев; следующий план: поверженные герои лежат на земле так, словно бы мент пригвоздил их взглядом), Бобер с Козлом выходят на свой финальный бой. Дон Кихот в развевающемся плаще уносится куда-то, протиснувшись в узкую щель между домами. Не поспевающий за его героическим полетом Санчо застревает и, с трудом выкарабкавшись, по своему обыкновению засыпает на лавочке.

Подготовка к сражению. Годеев, глядя в окошко, отчитывается о наличии амуниции перед выходом на патрулирование вверенной территории: наручники — есть, удостоверение — есть, планшет — есть и т.д. Инженер проверяет карманы: резиночка — есть, ключи — есть, деньги — есть, калькулятор — есть. Они сходятся. Инженер идет на врага, угрожающе стиснув в руке старый резиновый жгут для внутривенных инъекций (он воображает, что это нож), озверевший мент скручивает безумного старика и забивает ногами до смерти.

Проснувшийся Женя застает уже распростертый возле детских качелей обезображенный труп. В ужасе он бежит с поля боя и трусливо уезжает к себе в деревню — так бежали апостолы после казни Христа.

Но сила любви и добра неистребима. В эпилоге таинственные флюиды заставляют Женю и дочь Инженера синхронно маяться, чихать и вертеться на скрипучих диванах (отсылка, видимо, к «Аталанте» Виго). Затем та же сила подбрасывает их: гонит Женю на почту звонить в Москву, гонит дочку из отцовской квартиры (так что звонок явно ее не застанет), но в конце концов непонятным образом они все же встречаются и рядышком идут по двору к подъезду. Крышка мусорного бака отскакивает. Хэппи энд.

Что это было? Трудно сказать.

То ли авторам захотелось поиграть в чистый абсурд, вычеркнуть из повествования житейскую логику, привычную психологию, отбросить традиционные принципы нарратива, построенного на наличии каких-либо причинно-следственных связей, и посмотреть, что получится.

То ли вся эта «минус-эстетика» — попытка найти адекватный язык для описания особой столичной реальности.

В «Свободном плавании» перед нами — остановившаяся бессмысленная, но все же единая, гомогенная жизнь. Люди тут грезят, занимаются ерундой, обманывают себя и других, пьют, дерутся, жульничают, раскидывают понты, но вместе. Они в любом случае понимают друг друга, действуют в единой системе координат и говорят на одном языке.

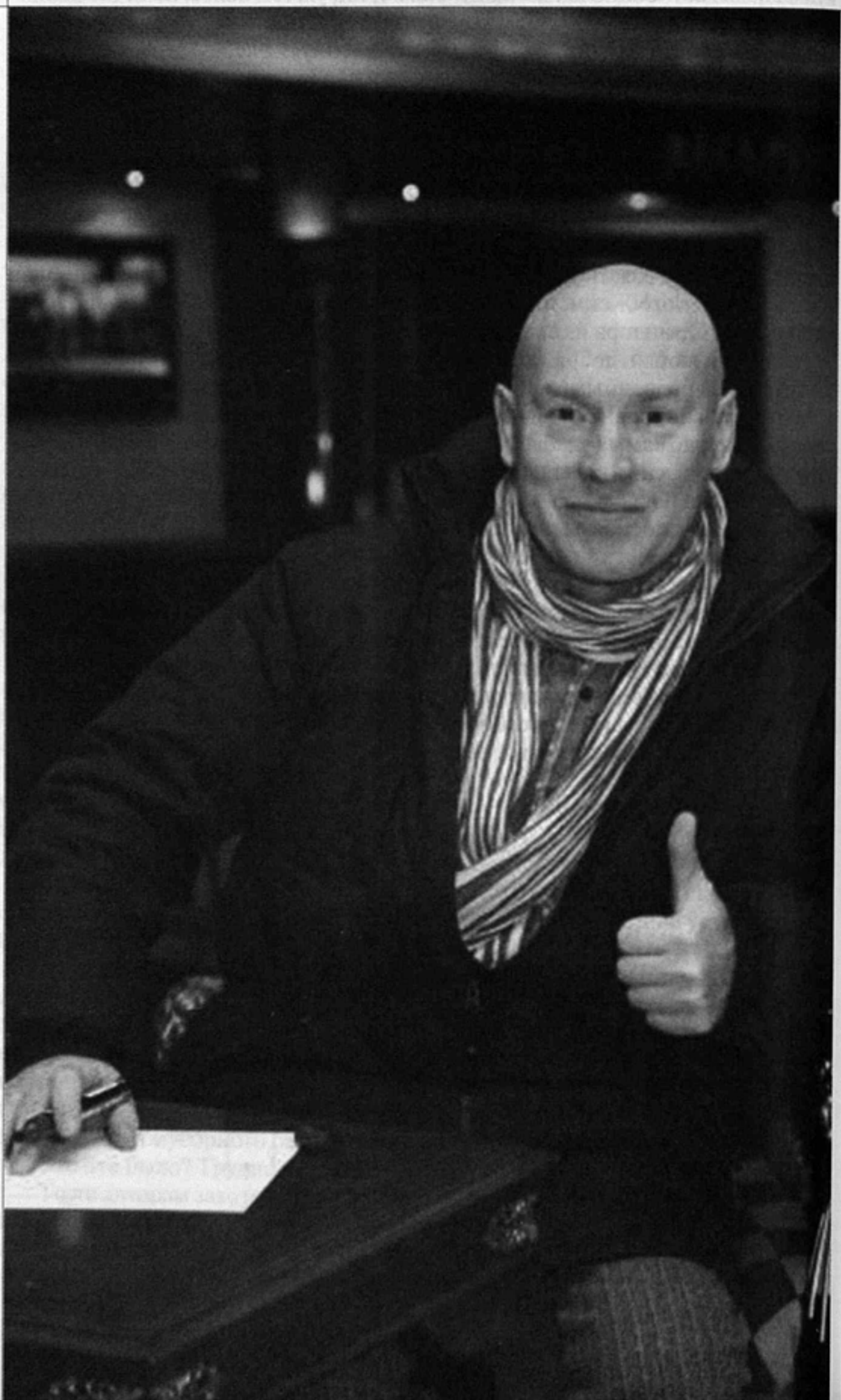
Столичная реальность в «Сумасшедшей помощи» состоит из полностью распавшихся, автономных человеко-атомов. Их не связывают ни единство рациональной картины мира, ни традиции совместного проживания (то, что Фукуяма называет «социальным капиталом»), ни, уж тем более, наличие каких-либо общих целей. Эти монады мертвенно болтаются в социальном вакууме и, сталкиваясь, продуцируют лишь бессмысленную, слепую агрессию. Человек человеку тут даже не волк. Человек человеку — ничто.

В этом мире представления о добре и зле сохранились лишь на уровне слабых воспоминаний о книжках, читанных в детстве. Недаром так значима в фильме редукция к детскому восприятию. Приключения Инженера и Жени в какие-то моменты напоминают не столько героическую эпопею Дон Кихота, сколько инфантильно авантюрные приключения Малыша и Карлсона или инфантильно альтруистические похождения Крокодила Гены и Чебурашки. Недаром даже попутчик-жлоб в поезде, жрущий тушенку из банки на глазах у голодного Жени, наевшись и злобно глядя перед собой, поет песенку Синьора Помидора из сказки про Чиполлино.

Энергия любви, добра, солидарности — да, существует. Но прячется в таких глубоких подземных пластах бытия, что не осознается, не ощущается и не используется на уровне «дневного» сознания. Ее различает лишь вещее ухо безумца, и только самых слабых, наивных и простодушных она, помимо их воли и разумения, способна подвигнуть друг к другу, как двигают пешки по шахматной доске. Сила добра, как кажется авторам, способна обнаружить себя лишь на уровне косноязычного бормотания, тайных флюидов, беспричинных поступков и логически необоснованных поворотов сюжета.

Может, оно и так. Однако кино в результате получается хоть и симпатичное, но достаточно невнятное и расслабленное, напоминающее бессвязный лепет и кривые рисунки умственно отсталых детей. Их взгляд на мир, конечно, милее сердцу, чем агрессивное озверение взрослых, но все равно кажется не противоядием, но очередным симптомом общей болезни, связанной с атрофией тех ключевых способностей, которые делают полноценными в равной мере и искусство, и жизнь.

И М Е Н А



Виктор Сухоруков

ВИКТОР СУХОРУКОВ:

«Артхаус — родильный дом кинематографа»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ПОПОВА

Творческая биография актера Виктора Сухорукова, который после роли второго плана в фильме «Брат-2» умудрился стать культовой фигурой, вполне могла бы превратиться в череду клонов одиозного Татарина. Тем более что чернушная тематика нашего тогдашнего кинематографа к этому располагала. Но, получив укол славы и благополучно переварив свою порцию успеха, свалившегося на этот фильм, Сухоруков распорядился предоставленным ему судьбой шансом по-хозяйски основательно. Не забудем, что этой роли предшествовало множество других, не столь удачливых, но оттого не менее удачных.

Действительность нашего кинематографа такова, что в ней еще со времен советской цензуры, полки и «третьих экранов» совершенно автономно существует кино «не для всех». В эту нишу попадает прежде всего авторское кино, которое сыграло в жизни актера Виктора Сухорукова огромную роль.

Достаточно вспомнить: «Счастливые дни» (1991) по Сэмюэлу Бекетту — режиссерский дебют Алексея Балабанова, «Хромые внидут первыми» (1993) Михаила Каца, «Замок» (1994) Алексея Балабанова по одноименному роману Кафки, «Бедный, бедный Павел» (2003) Виталия Мельникова, «Богиня: как я полюбила» (2004) Ренаты Литвиновой, «Лучшее время года» (2007) Светланы Проскуриной... Список неполон хотя бы потому, что представления о том, что относить к авторскому кино, а что — к артхаусу, довольно размыты. Тем интереснее разговор с Виктором Сухоруковым.

Татьяна Попова. Виктор Иванович, что есть в вашем понимании авторское кино?

Виктор Сухоруков. Я всегда делил кино на понятное и непонятное, интересное и неинтересное. Но если вы так ставите вопрос, то я отвечу следующим образом: любой режиссер-постановщик является автором своей киноистории, с этим глупо спорить. Но в жанровом кино он чаще всего вместе со всей съемочной группой работает на жанр картины. А в том кино, про которое мы говорим, режиссер — сам себе жанр. Он — диктатор, который творит свой мир на экране. Такое кино называют авторским, а жанр это или артхаус — не важно.

Т.Попова. Жанровое кино может быть авторским?

В.Сухоруков. У меня есть прекрасный пример: фильм Павла Лунгина «Остров». В нем есть четкий сюжет, есть ясная драматургическая конструкция — в сущности, черты мейнстрима. А вот изобразительное решение, музыка, монтаж — так сказать, оформление замысла — в этом фильме относятся скорее к авторскому кино. Но я не думаю, что Павел Семенович Лунгин, когда снимал кино,

«Счастливые дни», режиссер Алексей Балабанов

думал о балансе авторского и мейнстрима. Он мучился, искал, дружил с корзиной, в которую, как в пропасть, летели целые сцены. С нервом, с истерикой, с вечерним молчанием, когда автор сидит, сопит только и думает, что снимать и как снимать завтра утром. Но кино это получилось не только потому, что автор мучился. На этой картине случилась гармония. Все настолько удачно собралось — и актеры, и сюжет, и место действия, настолько все готовы были друг друга понимать, что это взаимное понимание помогло сделать такую картину. Очень хорошее кино, и люди его приняли, что самое главное. Авторское и в то же время жанровое кино, которое всем интересно. Кино для всех.

Т.Попова. А что такое в вашем понимании артхаусное кино?

В.Сухоруков. Чем сложнее, чем дальше в лес, чем темнее, непонятнее, опаснее, чем боязнее, тем ближе к артхаусу. Если жанр — это устоявшееся кино, где есть законы, правила, сговор, то артхаус — родильный дом кинематографа. Здесь появляются новые формы и ходы, здесь вырабатывается свой особый язык. Я уверен, что сам режиссер поначалу не ведает, на каком языке заговорит его картинка.

Пример артхаусного кино — картина «Хромые внидут первыми» по произведениям американской писательницы Флэннери О'Коннор. Несмотря на то что в основе сюжета были конкретные истории со своей поэтикой, режиссер Михаил Кац (в 1991 году снявший нашумевший фильм «Пустыня») и оператор Валерий Махнев искали свой язык. Это выражалось во всем: в выборе натуры, в использовании камеры, в поиске ритма в кадре. У меня осталось от этой картины ощущение «недоснятости», словно что-то было потеряно в пути, потому что все были очень увлечены самим процессом движения. Изобретательство, создание собственного киноязыка — вот что было на первом месте в том фильме.

Мы, зрители, не можем судить артхаус по своим законам. Только специалисты, киноведы, да и то не всегда и не сразу, могут сказать: ага, что-то новенькое получилось, что-то добавилось в копилку киноязыка. Вот говорят: годаровское кино, кино Хичкока, но эти понятия потому и сложились, что Годар и Хичкок не боялись открывать новые законы в кино. «Умничать» не боялись.

Т.Попова. А в чем заключается это «умничание», на ваш взгляд?

В.Сухоруков. Кто такой этот человек, который сочиняет кино и, сочиняя, «умничает»? Человек, которого часто называют «крейзи», а я по аналогии с «человеком разумным» назову его «крейзи разумный». Такие художники мне очень интересны. Свое ви́дение темы и даже больше — мира, плоды своей фантазии, возбуждаемой этим ви́дением, он претворяет в сложную изобразительную структуру. Она может быть проста, как два сапога кирзовых, но режиссер «умничающий» ее украшает, наполняет собственным мироощущением и превращает в некий шифр, загадку, в символическую картину.

Вместо того чтобы попросту сказать: «Жили-были дед да баба, и не было у них детей, а была курочка Ряба», этот режиссер перенесет действие в Гима-

лаи и вместо курочки Рябы у него будет птица Феникс, а золотое яичко превратится в недоступный человечеству предмет, до которого добраться так же трудно, как к яйцу, в котором смерть Змея Горыныча прячется. Во всем этом, наверное, есть перегруз, есть «заумь», но есть и свой, особенный смысл. Представьте, что все начнут говорить одним голосом, одним и тем же тембром — это же жить станет невозможно!

Т.Попова. Как известно, количество существующих в культуре сюжетов ограничено. Режиссеру, похоже, остается искать в основном в этом направлении...

В.Сухоруков. Наполнять сюжет можно по-разному. Один режиссер покажет голый подоконник и окно, смотрящее в чистое небо, — очень выразительный кадр, который дает нужное автору ощущение. А другой режиссер, например такой мастер, как Питер Гринуэй, наоборот, загружает картинку. Такой же подоконник у него уставлен самыми разными мелочами: корзинками, фруктами, травой, цветами, всевозможной атрибутикой. У него весь экран заполняется вещами, тенями, водой, там даже воздух имеет вес и плотность. Но и в первом, и во втором случаях то, что происходит в кадре, — это авторский взгляд режиссера, а не какой-то усредненный, всем понятный язык.

Т.Попова. Хороший кинематограф всегда многослоен, а восприятие его часто зависит от культуры человека, смотрящего на экран. Образованный зритель считывает с экрана много больше смыслов, чем среднестатистический.

В.Сухоруков. Согласен. Мне вспоминалась сцена из фильма «Солярис», в которой герой возвращается домой. Там есть человек, который пришел и встал на колени перед отцом. Одновременно этот кадр — визуальная цитата из Рембрандта. Но и это вполне понятно людям, которые хотя бы раз видели картину «Возвращение блудного сына». Вот только в конце сцены на отца и сына откуда-то сверху начинают литься потоки воды. И это не дождь, это нечто ирреальное. И понимая, что рационального объяснения этому образу не найти, зритель начинает размышлять над тем, что же режиссер имел в виду... И вот тут уже каждый волен понимать по-своему.

Артхаусное кино провоцирует меня на размышления. К счастью. Потому что проще всего сказать, что режиссер мудрит и «выпендривается», но так

«Хромые внидут первыми», режиссер Михаил Кац

говорят люди, которым ничего своего в голову не приходит. Они не хотят быть партнерами в такой игре, они ее боятся. А это же замечательно, когда видишь эту шараду, это зашифрованное послание режиссера к тебе и начинаешь наполнять его своим собственным разумением.

Т.Попова. Но есть имитация сложности, за которой нет ни боли душевной, ни любви, одно только желание самовыразиться покруче.

«Замок», режиссер Алексей Балабанов

В.Сухоруков. Всегда важен смысл, важна позиция. Если ее нет, то форма, как бы она ни впечатляла на первый взгляд, пустеет и становится бессмысленной.

Имея свою позицию, автор вызывает нас на разговор, как на дуэль. Для зрителя такое кино — работа ума. Больше скажу: режиссер имеет право не объяснять то, что он наснимал. Это дело зрителя — понимать художника.

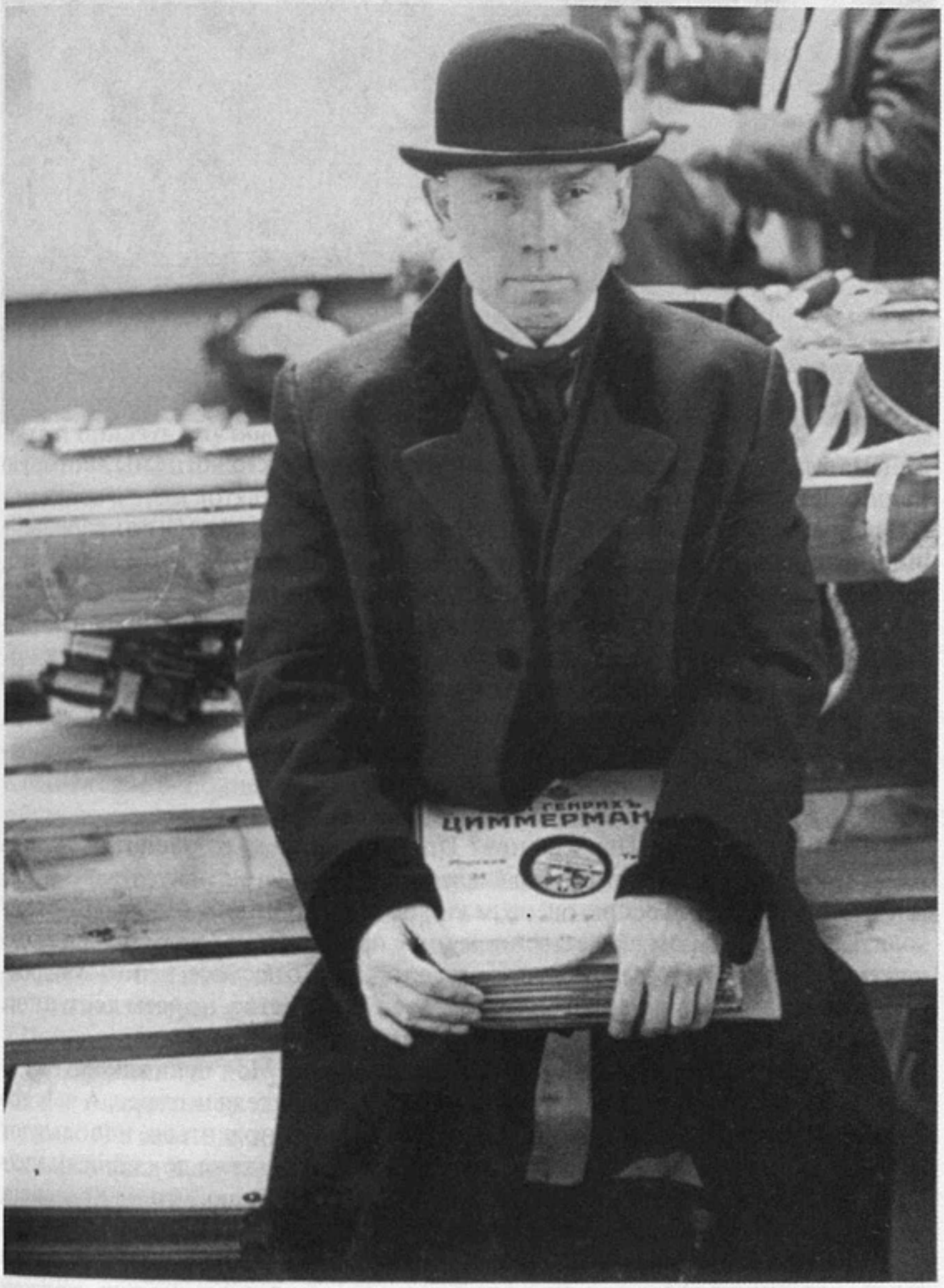
Только, в отличие от имитатора, талантливый человек, как бы он ни шифровал свое произведение, обязательно оставит на экране подсказки, тайные знаки, которые помогут зрителю прочесть историю.

Т.Попова. Что должно быть в авторском фильме, чтобы удержать зрителя?

В.Сухоруков. Для начала скажу крамольную вещь — интеллектуальное кино надо смотреть отдохнувшим, а если человек устал и голоден, то какое там авторское кино, ему б покушать... А теперь серьезно: если режиссер хочет быть понят, то он должен удержать зрительское внимание. Он должен знать, что такое сюжет, он должен помнить, что в кинематографе есть слово «вдруг» и без этого слова ничего не будет. Как только возникает, вскипает слово «вдруг», пусть даже в самой абсурдной, размытой и абстрактной истории, зритель уже привязан. Он никуда не уйдет и будет, может быть, злиться, ругаться про себя на режиссера, но досидит до конца. Пока я жду, я не уйду.

Т.Попова. Некоторые режиссеры в зрителе, похоже, и не нуждаются. В этом смысле ниша артхаусного кино очень удобна...

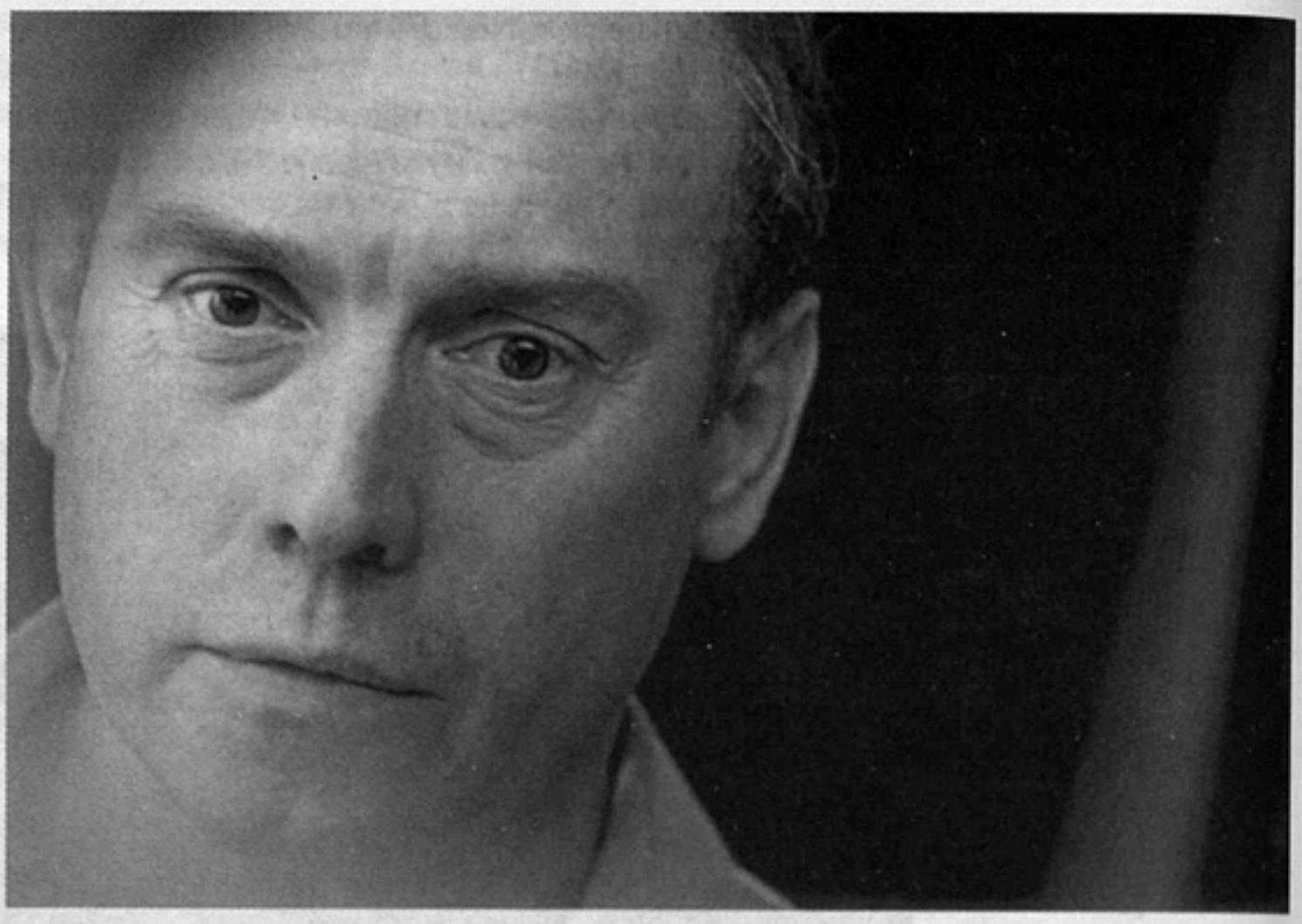
В.Сухоруков. Я не понимаю режиссеров, которые говорят: «Мне зритель не нужен». И не верю в талант человека, которому не нужен собеседник. Если режиссер, не понятый зрителем, говорит, что ему не нужен зритель вообще, это оскорбительно и нечестно по отношению к зрителю. Да, зритель может быть



«Про уродов и людей», режиссер Алексей Балабанов

разным по уровню своей подготовленности, но без него кино не-воз-мож-но. Если ты, режиссер, в собеседнике не нуждаешься, то зачем тратить мое актерское время, зачем зря тревожить людей, зачем просить денег, а потом проката, а потом премий и почестей?.. Придумывай кино для себя, любимого, иди в голое поле, снимай себя сам и себе показывай. И не надо потом рассказывать, что ты имел в виду, не надо ни слов, ни междометий...

Т.Попова. Может быть, кино не должно быть слишком сложным для восприятия, иначе велика опасность потерять зрителя? С другой стороны, именно



«Лучшее время года», режиссер Светлана Проскурина

кинематографический язык определяет глубину трактовки темы, которую поднимает автор...

В.Сухоруков. В кино самыми простыми средствами можно показать сложнейшие явления и состояния. Вспомните фильм «Андрей Рублев» Тарковского, там есть сцена, в которой герой Михаила Кононова падает в ручей, убитый стрелой врага. Камера скользит по ручью, показывает бегущую воду, к которой примешивается кровь... И вдруг в этой воде возникает белый мазок молока. Какой проступает глубокий смысл, какая мудрость и глубина кадра! Мы можем придумать, откуда здесь взялось молоко, расшифровать все на бытовом уровне, но ведь это образ: молочная, невинная душа погибла и смыта водой вечности.

Все гениальное — просто, это известно всем и давно.

Чем был гениален Параджанов? Потерянная кем-то перчатка будила в нем столько фантазии, что превращалась в произведение искусства. Внимание к детали, к вещи вообще очень важно в авторском кино. Необходимо находить в материальном, вещественном мире предметы, которым под силу открыть мир человека, его душу. Давать зрителю понятие о космосе, используя простые, житейские, плотские вещи, — это большое искусство, не всем доступное.

Т.Попова. Вы всегда защищаете своих героев?

В.Сухоруков. Всегда. Эту формулу я выводил долго. Моя цель как актера – привлечь внимание к моему персонажу, вызвать у зрителя интерес. А чем его можно вызвать? По-молодости многие актеры хотят нравиться, используют обаяние юного возраста, внешние данные, некоторые даже до старости кудрями трясут... У меня на этот счет иллюзий не было. Знаю, что не красавец, не секс-символ, не денди лондонский, не Ален Делон и не Федор Бондарчук. Судьбой уготована была мне участь играть мерзавцев. Но мой отрицательный герой, совершающий странные, даже античеловеческие поступки, должен вызывать у зрителя интерес. И, чтобы вызывать этот интерес, герой должен быть обаятелен. А обаяние высекается только любовью. Стало быть, для того чтобы сделать даже самого подлого своего героя интересным для зрителя, я должен в него влюбиться и его защищать.

Если я буду играть плохого человека плохим, то получится пародия, сатира — это уже будет мое отношение к образу. А я не хочу играть отношение, я хочу этого героя увековечить, черт возьми! Я хочу сделать его пусть одной из многих, но важной фигурой киносюжета. И влюбляюсь, часто насиль-

ственно, для того чтобы защитить его. Защитить его поступки, поведение, защитить его мрак!.. На это тратится очень много сил и порой удается с трудом, как в картине «Про уродов и людей». Иногда происходят даже надлом и надрыв. Уже не в кино, а в жизни. Но если эту работу внутри себя не провести, то не будет обаяния — ни положительного, ни отрицательного, никакого, — будет всего лишь иллюстрация.

Обаяние свойственно только живому существу, я же хочу своих героев сделать живыми, правдивыми, достоверными. Чтобы им поверили. А если поверили, то тут же потянулись вниманием — вот она и обратная связь.

Т.Попова. Практически вы становитесь адвокатом своих героев... Каким образом вам удалось оправдать, например, Татарина из «Брата-2»?

В.Сухоруков. Сначала я становлюсь исследователем, я изучаю жизнь героя, его поступки, его биографию. Потом я превращаюсь в следователя, который вскрывает все связи, все причины и следствия, и только после этого я все силы прикладываю к тому, чтобы своего героя защитить. У всех свои методы работы. Мне удобнее работать так, и секретов здесь никаких особых нет. Любить надо своего героя.

Когда я играл Татарина, то все было проще... Алексей Балабанов словно бы рисовал с меня характер этого человека, который не только озорник, он еще убийца и сволочь. Я, конечно, не убийца и, хочется надеяться, не предатель. Но мне внутренне было комфортно в этой роли, мне было легко героя оправдать и придать ему обаяние.

Т.Попова. Вы играли в «Счастливых днях» Алексея Балабанова. Как вам работалось в этом артхаусном фильме?

В.Сухоруков. Это была картина, на которой мне было очень трудно работать с режиссером. Здесь надо понимать, что человек талантливый частенько действует по наитию. Режиссеры часто сами не знают, что делают, вот ведь что интересно. Иной и объяснить не может, зачем, почему и что именно ему нужно, а в результате все получается, все сходится и складывается... Но это потом, а в процессе работы я не понимал, что от меня требуется, а режиссер ничего не объяснял. Меня что-то манило в этой роли, какое-то свое представление у меня было, но я ведь хотел сыграть то, что для картины нужно, приблизить свое исполнение к режиссерскому ви́дению. И тогда я сказал: давай, я буду показывать повороты головы, а ты выбирай, какой тебе нужен, буду показывать тебе взгляды, а ты выбирай, который тебя устроит, буду говорить, а ты выбирай одну из интонаций, буду вздыхать, а ты выбирай нужный вздох. И я показывал варианты, а он говорил, что подходит, только я уже почему-то не мог это повторить... А потом догадался: Алексей выбирал те варианты, те жесты и интонации, которые были настолько органичны для меня, что я их не контролировал и потому не мог зафиксировать.

Т.Попова. Пример авторского подхода к работе с актерами...

В.Сухоруков. Что получилось, то получилось... Но как я своего героя защищал! Я говорил всем своим существом: «Мне плохо. Я одинок. Но вы мне не нужны. Я в вас не нуждаюсь! Мне от вас ничего не надо!» Переходя от одного персонажа к другому, мой герой словно бы жалуется, словно бы ворчит, словно бы признается в любви, словно бы прощается... Но на всех его действиях есть печать независимости. Да, он говорит, что ему плохо, но он в конце произносит фразу: «Уйду я от вас». Когда человек находится уже на грани издыхания и говорит: «Обойдусь», — это здорово. В этом есть сила.

Роль эта очень важна для меня и еще по одной причине. Использование режиссером внутреннего актерского ресурса, о котором сам актер еще не знает, и есть авторское кино. Тогда, в 98-м году, Алексей Балабанов в неизвестном ему актере Сухорукове увидел образ с таким характером, который был мне — так я думал — совершенно несвойствен. Оказалось, что я прирожденный актер артхауса.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Фотография: эстетическая адаптация

Идея, согласно которой субъективный образ мира есть единственный доступный нам мир, а материальные вещи суть символы идеального, закономерным образом вела символизм (главную эстетическую идеологию эпохи пикториальной фотографии) к утверждению автономной реальности искусства. Эта реальность обнаруживает себя на уровне общих условий художественной репрезентации — специфичных для каждого вида искусства. В случае живописи это форма картинного носителя — плоского, ограниченного собственной рамой. Вместо того чтобы маскировать имманентные параметры этого носителя, навязывая ему изначально не свойственные ему качества (в частности, иллюзию третьего измерения), необходимо сохранить и даже выявить их в структуре изображения. Тематизировать в искусстве его медиум — таков магистральный путь модернизма начала XX века. И фотография в той степени, в какой она стремилась стать носительницей художественного опыта, не могла остаться в стороне от этого пути.

Это значит, что фотография опять же приравнивалась к картине, но с учетом того, что есть картина, как изменилось это определение. А оно стало гораздо более широким и уже не опиралось на какие-то особенные приемы изобразительности или изобразительность как таковую. Отныне картина понималась как особым образом дифференцированная плоскость. Под такое определение подпадает гораздо большее количество объектов, чем когда-либо ранее, и фотография — один них. В то же время подобная широта мышления сочетается в модернизме с предпочтением, отдаваемым картинам вполне определенного рода — а именно таким, которые откровенно заявляют о своей плоскостности и отбрасывают, как балласт, все, что противоречит этой фундаментальной истине. Таким образом, модернизм, с одной стороны, открывает дорогу для переоценки фотографии, ее интеграции в художественный контекст как полноценного средства репрезентации, но, с другой стороны, попрежнему испытывает к ней недоверие в силу того, что фотография не соответствует идее «идеальной картины», в ней есть нечто такое, что препятствует рефлексии по поводу медиальных средств.

Дело в том, что в фотографии между знаком и референтом, то есть конкретным эмпирическим фактом, устанавливается двойная связь. Иконическая (по принципу сходства) репрезентация получает индексальное (по принципу причинно-следственной взаимосвязи) подкрепление: фотографическое изображение представляет собой непосредственный отпечаток, след реальности. Как подчеркивали апологеты фактографии в искусстве 1920-х годов, фо-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2009, № 2.

тография есть не *изображение*, а *фиксация* предмета — в этом ее отличие от самой натуралистически точной живописной картины. Это означает, помимо прочего, что фотографическое изображение — это всегда изображение конкретного предмета, а не общей категории, к которой данный предмет принадлежит. Другими словами, фотография коровы — это изображение определенной особи, а не коровы вообще как биологического вида.

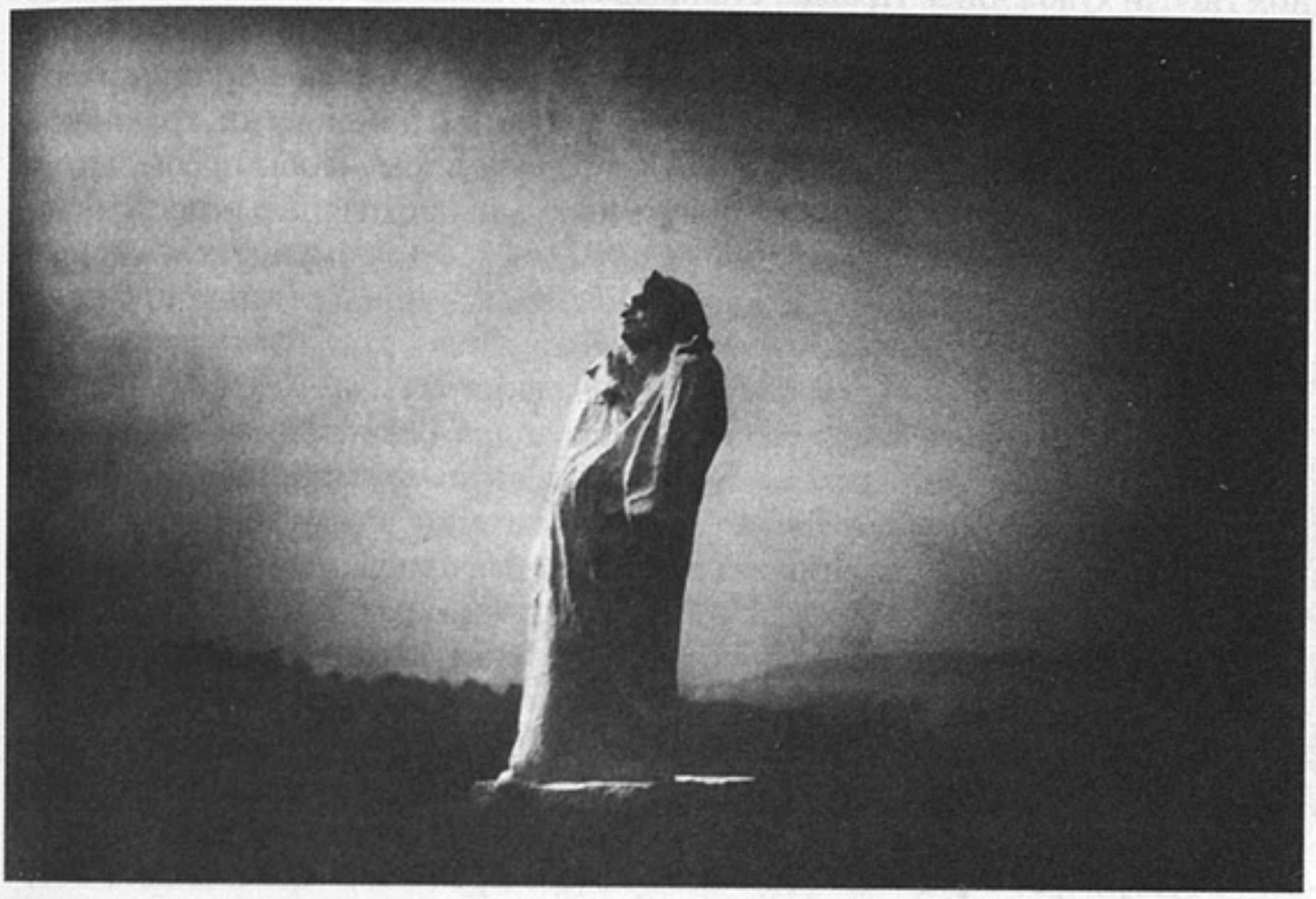
Уже фотографы-пикториалисты стремились разорвать однозначность этой связи. Так, Гертруда Кезебир в работе «Аллея в Риме» использует гуммибихроматную печать, которая подчеркивает фактуру листа, параллельно поглощая мелкие детали. В итоге изображение уплощается, одновременно приобретая многозначительный, эмблематический характер. В светлой полосе, пересекающей снимок по диагонали, узнаются одновременно дорога и река. В сочетании с изображением ребенка на первом плане этот образ воплощает идею «дороги/реки жизни», уносящую нас далеко от первоначального мотива. Не менее красноречив Эдвард Стайхен. В фотографии, изображающей роденовский памятник Бальзаку, характеристика пространственной среды исключает всякую конкретизацию и фактически сводится к предельно обобщенной идее «пейзажа» или даже «мира», над которым возвышается титаническая фигура художника, конгениальная природной стихии.

Разница между символизмом и авангардом заключается в том, что формальный прием, связанный с выявлением медиальных параметров художественного произведения, мыслится первым как средство для достижения определенного семантического эффекта. Иными словами, символизм интересует прежде всего глубинное измерение знака — связь означающего и означаемого (стоит добавить, что, в отличие от реализма, он намеренно дестабилизирует эту связь, лишает ее определенности). Авангард концентрирует внимание на знаковой поверхности. Прием используется как средство медиального анализа, приобретает автореферентный характер. Разумеется, это не исключает возникновения тех или иных смысловых эффектов: работа с означающими неизбежно «отзывается» на уровне означаемых, а стремление построить чисто синтагматическую поэтику оборачивается формированием новых символических связей. Меня в данном случае интересует общее направление этой работы, которое меняется при переходе от пикториализма к авангарду.

В фотоавангарде это изменение выражается в том, что «модернистский» аспект эстетической адаптации фотографии, который заключается в выявлении плоскостного характера изображения, обособляется и выдвигается на первый план. Одновременно авангард прибегает к еще более радикальным, я бы даже сказал, деструктивным формам критики фотографии. Освоение фотографии авангардным искусством осуществляется под знаком отрицания фотографического эмпиризма. На рубеже 1910-х и 1920-х годов авангардом были предложены две стратегии критической адаптации фотографии — фотограмма и фотомонтаж.

Ни одна их этих техник не была, строго говоря, изобретением авангарда. Его заслуга заключалась в том, как, в каком контексте и в связи с какими задачами он их использовал. Что касается фотограммы — фотографии без фотоаппарата, — то она фактически является ровесницей фотографии как таковой: под это определение подпадают уже первые неудачные опыты светописи, предпринятые английским промышленником Веджвудом с целью автоматизировать процесс нанесения орнамента на промышленное изделие. Веджвуд пропитывал лист бумаги нитратом серебра, помещал поверх стекло с рисунком и затем экспонировал его при дневном свете. Правда, полученные отпечатки закрепить не удавалось. Зато это удалось Фоксу Тальботу — главному конкуренту Дагера, изобретателю альтернативной по отношению к дагеротипии технологии, названной им «калотипией». Многие из ранних работ Тальбота также представляют собой фотограммы цветов, листьев и семян растений, а также кружев.

Таким образом, техника эта была хорошо известна в XIX веке. Авангард воспользовался ею как фотографическим аналогом абстрактной живописи. Но одновременно обнаружилась и разница между этими двумя видами абстракции. Во-первых, фотограмма, как и любая фотография, остается нерукотворным изображением, возникающим единовременно. Во-вторых, даже не являясь иконическим знаком, фотограмма остается «фиксацией факта», то есть индексом. Конечно, нечто подобное можно сказать и о живописи, в особенности беспредметной: она тоже предъявляет как некий факт комбинацию цветов и форм



Эдвард Стайхен. Роден. Памятник Бальзаку

на своей поверхности. Но своим происхождением этот факт обязан замыслу автора и его технической активности, в то время как фотограмма фиксирует определенную объективную ситуацию, определимую в физических терминах, пусть и инсценированную фотографом. Даже будучи приравненной к абстрактной картине, фотография демонстрирует свое отличие от нее.

Параллельно авангард осваивает метод фотомонтажа. В контексте модернистского искусства эта техника оказывается разновидностью более широкой, по сути дела универсальной, модели — монтажа. Смысл ее состоит в понимании произведения как сложносоставной конструкции, или, как говорили советские авангардисты, «организации элементов», созданных самим художником или найденных им. Творческий акт интерпретируется здесь как диалектический процесс, включающий в себя разрушение существующих структурных связей между вещами, выделение первоэлементов — фрагментов деструктурированной реальности — и формирование новой структуры, исключающей иллюзию однородного миметического или нарративного пространства, — удерживающую в себе первоначальный, деструктивный или «негативно-диалектический», момент. Тем самым утверждается принципиальная для всего авангарда идея неразрывной связи созидания и разрушения. Одновременно монтаж подводит к новому пониманию природы художественной активности. Это уже не «чистая», квазибожественная креативность, которая пронизывает и одушевляет вещи своей энергией и словно выявляет их сущностное единство. Скорее искусство понимается здесь технически — как собственно человеческая деятельность, вынужденная считаться с неоднородностью и непрозрачностью предметной среды, с ее сопротивлением экспансии духа. Искусство интерпретируется не столько как творчество, сколько как манипуляция. Поэтому материал, который вовлекается в этот процесс, должен быть как можно более далеким от сферы искусства и прежде всего

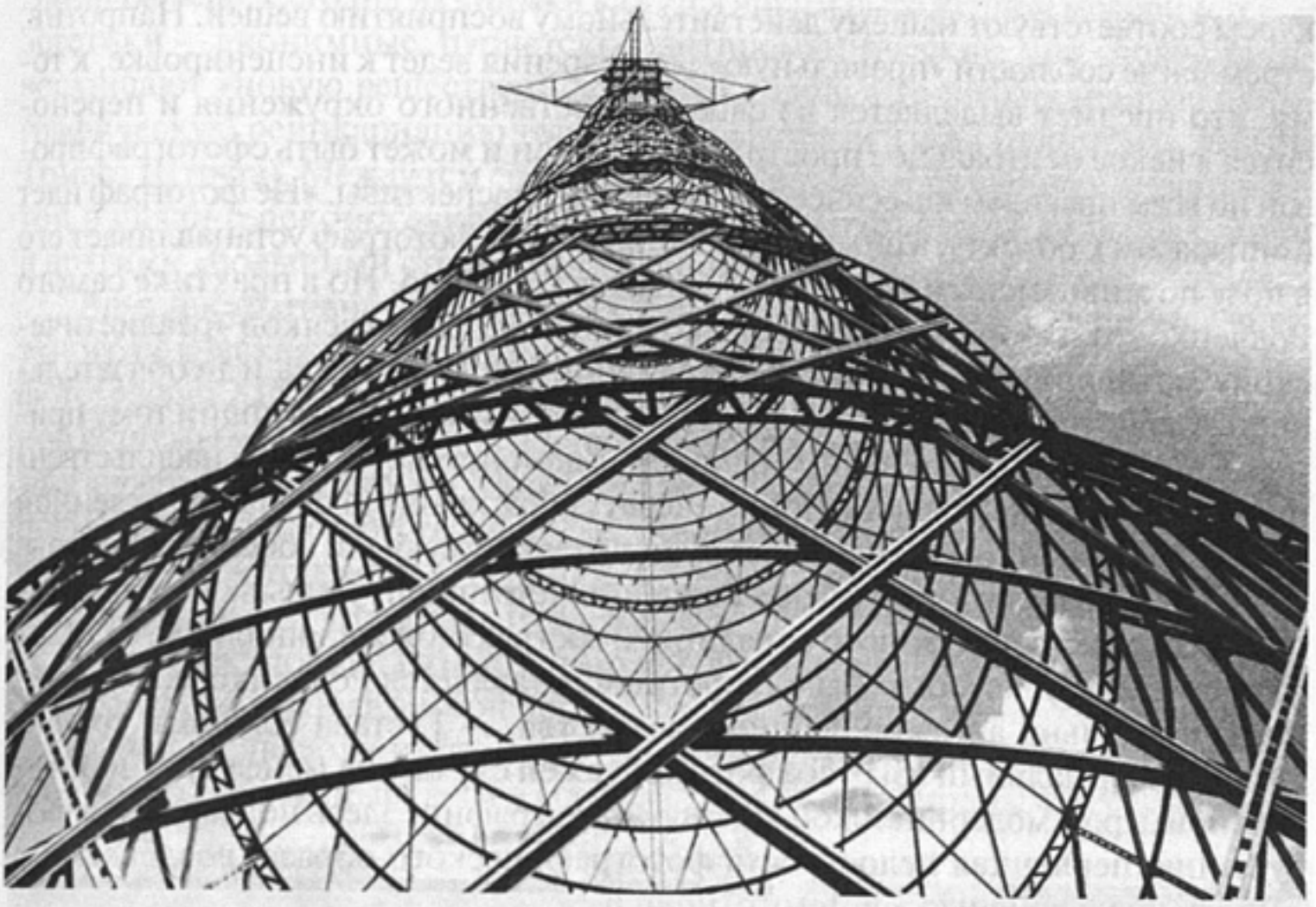
анонимным. В процессе создания произведения осуществляется авторизация материала, предполагающая борьбу с имеющимся порядком вещей, его деи реструктурацию.

Поначалу фотография привлекает авангард именно в качестве анонимной, массовой визуальной продукции. Тем самым инсценируется катастрофическое — и в то же время триумфальное — разрушение границы между искусством и повседневной жизнью современного человека. В каком-то смысле эта дадаистская идея не столь уж далека от романтических фантазий на тему триумфальной гибели художника. Правда, стихия, захлестывающая художника-дадаиста, — это не природный или исторический катаклизм, а стихия современных технологий и средств массовой коммуникации, экономических кризисов и социальных революций. Отказываясь от почетной привилегии, традиционно предоставляемой искусству и заключающейся в том, чтобы пребывать над схваткой и претворять текучее и изменчивое в непреходящее и постоянное, художник-дадаист тем самым стремится приобрести иммунитет к «материальному прогрессу» в самых его разрушительных проявлениях, превзойти свою эпоху по части непредсказуемости и деструктивности. Этим пафосом пронизаны ранние фотомонтажи берлинских дадаистов Рауля Хаусманна и Ханны Хёх, а также их русского коллеги Александра Родченко. Такая позиция предвещает шаг в сторону ангажированного, политизированного искусства, берущего на себя инструментальные функции агитации и пропаганды. Она также означает признание машинных технологий как пригодных и даже предпочтительных в контексте контркультурных задач авангарда, как бы эти задачи ни понимались — преимущественно в деструктивном и критическом ключе, как в дадаизме, или, напротив, в жизнестроительном, как в конструктивизме. Ведь и в последнем случае речь идет о реализации альтернативного по отношению к актуальному состоянию культуры проекта, предполагающего снятие барьера между искусством и основным руслом материального производства.

Фотоаппарат оказывается полномочным представителем машин вообще — той сферы, от которой художник романтической эры пытался отгородиться, поскольку не ждал от нее ничего хорошего. Отторжение уступает место интеграции: привлекательность фотографии для авангарда обеспечивается теми самыми ее особенностями, которые настораживали его предшественников еще в конце XIX века, — ее массовостью, механистичностью и неспособностью к обобщению. Предлагается не просто преодолеть традиционное недоверие к механическим средствам репрезентации, но и уподобиться им, вступить в симбиоз с машиной. На этом основана идея Нового Зрения, вооруженного искусственным протезом фото- или кинообъектива, который расширяет природные способности человеческого организма. Один из апологетов этой поэтики, Дзига Вертов, писал: «Я — кино-глаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть». Отголоски этой идеи слышны и в требовании «уподобиться регистрирующему аппарату», которое предъявлял поэту-сюрреалисту Андре Бретон.

Казалось бы, фотоавангард положил конец вековой традиции борьбы с фотографией и попыток ее эстетической коррекции с оглядкой на живопись и другие ремесленные технологии. Действительно, принцип медиальной спецификации, провозглашенный модернизмом, распространялся и на нее. Считается, что фотографическая техника обладает особыми качествами, которые отличают ее от живописи. Фотография мыслится как искусство «чистой репрезентации», возникновение и развитие которого освобождает живопись от ее изобразительной функции. Эту точку зрения на взаимоотношения фотографии и живописи представляет один из лидеров немецкого конструктивизма Ласло Мохой-Надь. «В ведение живописи, — пишет он, — отходит вся область чисто красочного построения, к фотографии — вся область построения изображения». С ним солидарны советские производственники, оценивающие фотографию в контексте своих жизнестроительных устремлений как искусство «фиксации и продвижки факта».

Но в то же время существует определенное расхождение между теоретическими декларациями и художественной практикой авангарда. Порой оно становилось причиной разногласий среди сторонников строгой фактографии. Характерным примером таких разногласий служит полемика между Александром Родченко и Борисом Кушнером, развернувшаяся в 1928 году на страницах журнала «Новый Леф».



Александр Родченко. Шуховская башня

Ее инициатором был Кушнер, опубликовавший в журнале открытое письмо, адресованное Родченко и направленное против ракурсов съемки «сверху вниз» и «снизу вверх», горячим сторонником которых тот являлся. С точки зрения Кушнера, ракурсная съемка противоречит принципу информативности: масштабы и пропорции предмета меняются и составить представление о том, как же выглядит этот предмет на самом деле, оказывается невозможно. Для Кушнера сосредоточенность Родченко на борьбе с традиционной картинной эстетикой путем введения новых ракурсов — «сверху вниз» и «снизу вверх» — есть прямое свидетельство его формализма. И надо признать правоту критика.

Поэтика работ Родченко строится на переводе объемного в плоское, более того — на постоянной экспликации того факта, что фотография плоскостна как в целом, так и в каждой своей части. Фотографическое изображение превращается в структуру, определяемую преимущественно в терминах плоскости: темное и светлое, линия и пятно, вертикаль и горизонталь, фигура и фон. На первый взгляд может показаться, что изображение вещей, расположенных параллельно оси взгляда, с сильными деформациями, традиционно корректируемыми классической живописью, акцентирует внимание на глубине кадра. Но фактически форсирование глубины приводит к ее устранению, поскольку мы лишаемся возможности соотнести снятый объект с другими объектами, вписать его систему координат, соотнесенную с нормальным положением нашего тела. Идеалом Родченко оказывается визуальный шок, вызванный мгновенным распадом этой системы, на месте которой утверждается плоскость — единственная безусловная реальность репрезентации, в равной степени живописной и фотографической.

Наряду с вертикальным ракурсом, арсенал приемов, используемых с целью уплощения изобразительного пространства, включает в себя также многократное дублирование одного стандартного графического элемента, отсылающее к общей геометрии снимка, границам кадра. Кроме того, аван-

гардисты предпочитают снимать контрастно освещенные объекты, сводя тональную шкалу к ее полярным позициям и опуская промежуточные тона, которые и создают эффект объема. При этом они постоянно идут вразрез с собственными теоретическими выводами, выдержанными в духе фактографического и прагматического реализма. В программной статье «Пути современной фотографии», отстаивая преимущества «неожиданных» ракурсов, Родченко в качестве аргумента ссылается на то, что зачастую именно такие ракурсы соответствуют нашему действительному восприятию вещей. Напротив, стремление соблюсти «правильную» точку зрения ведет к инсценировке, к тому, что предмет выделяется из своего естественного окружения и переносится в некое нейтральное пространство, где он и может быть сфотографирован по всем правилам классической линейной перспективы. «Не фотограф идет с аппаратом к объекту, а объект идет к аппарату, и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам», — пишет Родченко. Но в практике самого Родченко тот или иной прием нередко используется без всякой «реалистической» мотивировки. Становится очевидной ее случайность и необязательность. Серия пионеров, снятых сверху вниз и снизу вверх, — лучший тому пример. Критики указывали на то, что эта серия демонстрирует почти насильственное использование приема и представляет собой крайний случай осужденной самим же Родченко «инсценировки», и по существу были абсолютно правы.

Кто-то возразит, что пример Родченко нетипичен, учитывая его репутацию формалиста, связанного с традицией абстрактной живописи. Но если мы возьмем фигуру, которая обычно противопоставляется Родченко как образец последовательно ангажированного искусства, — Густава Клуциса, то увидим, что формальный язык его фотомонтажей служит не менее красноречивым примером модернистской критики фотографии. Здесь подвергается разрушению первичная целостность фотографического образа, вовлекаемого в иную, дискурсивную, систему отношений.

Сюрреалисты, которые предпочитают эксплицитному, конструктивистскому фотомонтажу другие техники (множественную проекцию, соляризацию, фотограмму), разделяют это общее для авангарда двойственное отношение к фотографии. С одной стороны, они приветствуют такие ее качества, которые ассоциируются с идеей автоматизма, спонтанности креативного акта. Но, с другой стороны, их не устраивает в ней все то, что способствует формированию представления о некоем объективном мире. В итоге особую роль в сюрреалистической фотографии приобретают методы, отбрасывающие принцип реальности во имя принципа удовольствия, который превращает факт в проекцию скрытого желания. Собственно, привлекательность фотографии для сюрреализма определяется именно тем, что она, как кажется при первом приближении, в наибольшей степени противится «революции воображения». Сломить ее сопротивление — значит низвергнуть принцип реальности в его исконных владениях. Лучшими примерами реализации этого проекта служат не столько многочисленные сюрреалистические опыты, приводящие фотографию в своего рода неконвенциональное «измененное состояние», сколько самые простые, «прямые» снимки, отмеченные печатью бесстрастной объективности. Некоторые из них не были даже произведениями художников-сюрреалистов, как, например, фотографии Атже, публикуемые на страницах сюрреалистических журналов. Но в этом новом контексте, в соседстве с типичной текстовой продукцией сюрреалистов, манифестирующей «внутреннюю», субъективную реальность, они, разумеется, также приобретали измененный смысл.

Однако конвергенция художественного авангарда и фотографии, итогом которой стала эстетизация последней, имела и другую сторону. Перенося на фотографический медиум принципы, выработанные им в рамках медиума живописной картины, авангард одновременно настаивал на специфическом характере фотографической репрезентации и тем самым придал ценность многообразной фотографической продукции, циркулировавшей вне сферы эсте-

тического. В результате такой переоценки определились черты новой поэтики, складывавшейся спонтанно, без оглядки на требования изящного вкуса просто потому, что эти требования на нее не распространялись. Те же сюрреалисты, публикуя на страницах своих журналов снимки Атже, фактически апроприировали фотографическую традицию, восходящую к «административным видам» таких фотографов середины XIX века, как Шарль Марвиль или Эдуар Бальдю. Сегодня их снимки кажутся ярким выражением модернистской эстетики — анонимные, пуристские, антиромантические, они словно предвосхищают «новую вещественность» 20-х годов, а то и современную фотографическую реинкарнацию топографического пейзажа (например, работы Томаса Штрута). Между тем создавались они по заказу различных департаментов в связи с реконструкцией Парижа, строительством железных дорог и другими «большими стройками» Второй империи.

Административно-топографическая, геологическая, естественно-научная, этнографическая, репортажная и не в последнюю очередь любительская фотография XIX века, функционировавшая по ту сторону институциональной системы искусства, стала настоящим кладезем для модернизма. Парадокс заключается в том, что эти работы опередили свое время именно потому, что полностью ему соответствовали — соответствовали тем задачам, которые ставили перед фотографией чиновники, руководители научных экспедиций, редакторы газет и читающая публика.

«Не объект должен идти к фотографу, а фотограф к объекту» — заявил Родченко в статье, направленной против постановочной, салонной фотографии, выделяющей явление из его естественного окружения и заставляющей мир принимать эффектные позы в соответствии со старомодным представлени-

Шарль Марвиль. Париж

ем о прекрасном. Однако наиболее подходящие иллюстрации к этому девизу мы найдем вовсе не в практике самих фотоавангардистов — для них-то «выделение», изоляция вещи или фрагмента, превращаемого в самодовлеющую формальную структуру, было самым типичным приемом, — а в прикладной фотографии XIX века. Среди многих примеров выделю снимки Якоба Рииса — нью-йоркского репортера, который в 1888 году освоил фотографию, с тем чтобы подкрепить свои обличительные репортажи неопровержимыми и наглядными свидетельствами. К этому шагу его подтолкнуло очередное техническое нововведение — электрическая вспышка, позволявшая делать снимки в условиях слабой освещенности. А Риис работал как раз в таких условиях: в тот период все его усилия были направлены на борьбу с перенаселенными многоквартирными домами, источником преступности и антисанитарии. Символично, что, будучи наследником просвещенческой традиции, Риис сделал орудием своей борьбы с мраком трущоб и слепотой общественности электрический свет. Совершая ночные рейды по злачным местам, Риис стал брать с собой помощников-фотолюбителей, а затем и сам, отчасти поневоле, освоил новую для него технологию. В своей автобиографии «Как я стал американцем» Риис признается, что многие моменты фотографического ремесла навсегда остались для него загадкой, он так и не превратился во всезнающего профессионала, способного контролировать каждый параметр фотоснимка. Литографии, выполненные по фотографиям Рииса, публиковались в качестве иллюстраций к его статьям и книгам («Как живет другая половина» — наиболее известная из них). На рубеже веков Риис оставил фотографию и целиком посвятил себя общественной и литературной работе. Таким образом, фотографом он был в течение каких-нибудь десяти лет. В 40-е годы XX века, на волне интереса к истории фотографии, его негативы, к счастью сохранившиеся, были открыты вторично, с них были сделаны отпечатки, которые ныне экспонируются в музеях и публикуются в книгах.

Работы фотографов, подобных Риису, служат источником особого рода ви́дения, впоследствии эстетизированного. Оно основывается на том, что фотограф действительно вынужден был идти к своему объекту и снимать его в тех условиях, в которых этот объект существует, — отчасти потому, что условия эти (например, условия жизни обитателей многоквартирных домов) сами по себе являлись предметом интереса, отчасти же потому, что иначе объект просто не мог быть сфотографирован — слишком нерасторжимо связан он со своим окружением. В итоге в кадр попадало множество лишних деталей, всевозможный эстетически нерелевантный визуальный шум. Именно он придает фотографии особое качество — качество достоверного свидетельства, принесенного из самой гущи застигнутой врасплох жизни. Возникает ощущение, что перед нами лишь небольшой фрагмент, выхваченный из его естественного контекста, — на него-то и указывают незначительные детали, попавшие в кадр и приобретшие своеобразную смысловую нагрузку: они обозначают закадровое пространство, неоформленную, текучую реальность, от которой явление не может быть полностью изолировано.

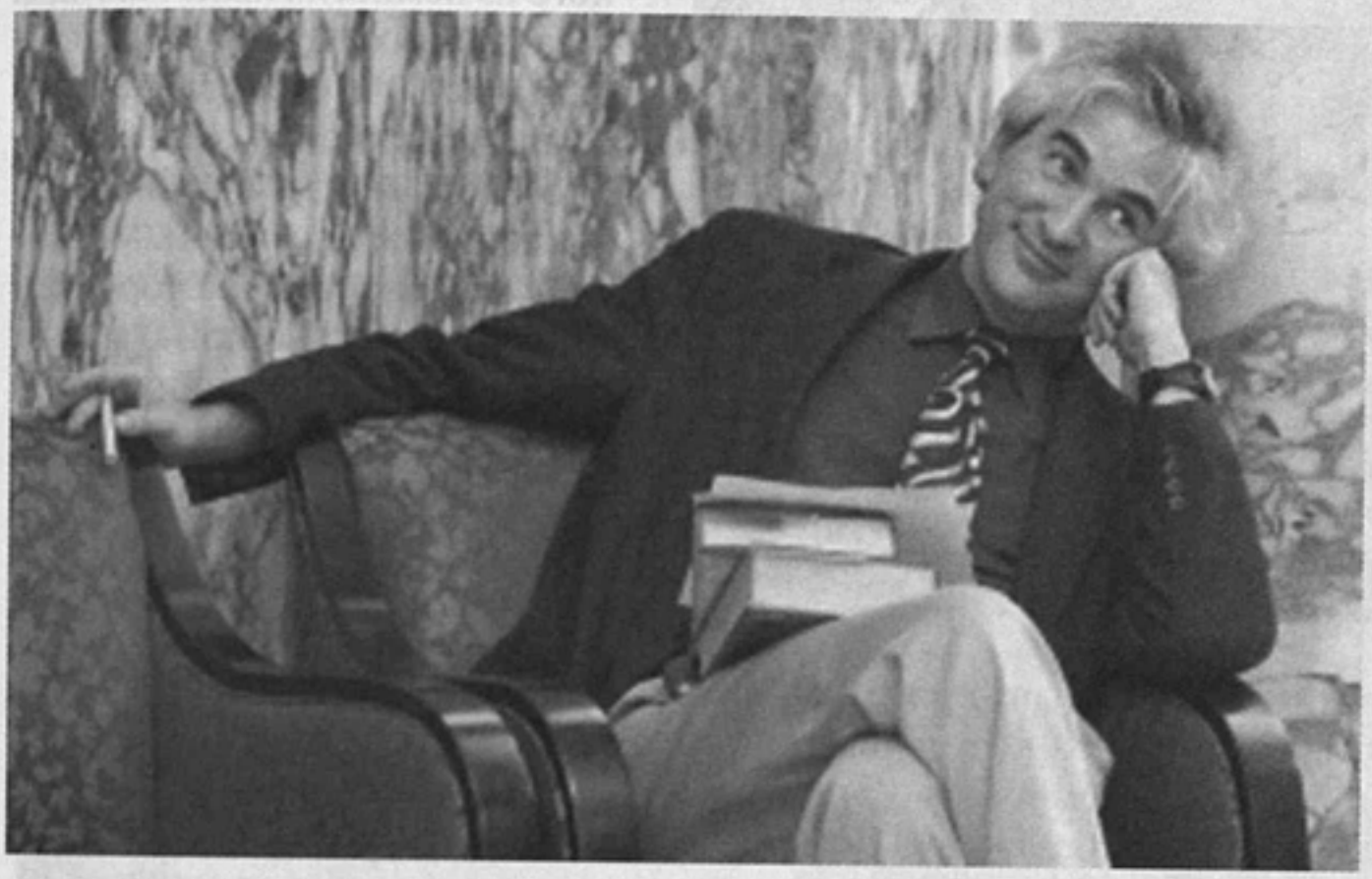
Нетрудно усмотреть в этом еще один, так сказать, имманентно фотографический, ответ на проблему частного и общего, занимавшую эстетику XIX века, — причем ответ этот находится как бы случайно, в ходе решения совершенно другой, прикладной, задачи. Но, возможно, основная функция искусства в том и состоит, чтобы преодолеть ограниченность наших дел и всякую вещь представить не как носительницу того или иного ограниченного смысла, а в ореоле ее причастности Смыслу как таковому.

ДЭВИД КИПЕН:

«Думаете, главный в кино — режиссер?»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

AMERICAN FILM FESTIVAL in Moscow



Дэвид Кипен

Дэвид Кипен — известный американский литературный критик и киновед, отборщик нескольких кинофестивалей, в числе которых и ретроспективная программа Фестиваля американского кино в Москве. В вышедшей недавно книге «Теория Шрайбера: полный пересмотр истории американского кино» он доказывает, что истинный автор фильма — автор сценария. Поскольку проблема авторства в кино вновь и вновь становится предметом дискуссий, нам показалось интересным узнать, что привело к такому выводу внимательного исследователя.

Екатерина Самылкина. Какие аргументы вы приводите в пользу того, что главный человек в кино — сценарист?

Дэвид Кипен. У меня есть несколько ответов. Прежде всего, я считаю, что всем нам долго промывали мозги, утверждая, что режиссер в кино самая важная фигура. Например, когда кинематографические музеи устраивают ретроспективы, они неизменно строят их вокруг имени определенного режиссера, показывая, как развивалась его карьера, каким был его творческий путь, демонстрируя фильмы один за другим в хронологическом порядке. Я тоже считал такой подход правильным, до того как пересмотрел два фильма. Первый — «Шарада» с Одри Хепбёрн и Кэри Грантом, второй — «Захват поезда Пелэм 1, 2, 3» («The Taking of Pelham One Two Three»). Для меня стало открытием, что сценарии к обеим картинам написал один и тот же человек — Питер Стоун. У этих фильмов много общего: особый юмор, стиль, неожиданные комические ситуации, ритм. Но большинству фестивальных кураторов и в голову никогда не приходило объединить в ретроспективе две эти работы Питера Стоуна. Скорее «Шараду» показывали бы с «Забавной мордашкой», сведя их вместе из-за того, что в обеих лентах снимались одни и те же актеры. Мне же кажется, что логичнее — и интереснее — показать рядом картины, снятые по сценариям одного драматурга. Ведь он создал их литературную основу, опре-

«Шарада», автор сценария Питер Стоун, режиссер Стэнли Донен

делил их стиль. Поняв, насколько важна роль сценариста, я стал по-другому подходить к кинематографу, старался больше узнать об авторах историй, сюжетов, используя прекрасный ресурс IMDB.com. Вот почему, кстати, я посоветовал пригласить на Фестиваль американского кино в Москве Майкла Толкина, одного из немногих ныне живущих талантливых сценаристов, который, кстати, происходит из семьи российских эмигрантов. Его отец, между прочим, был знаменитым писателем. Многие фильмы, сценарии которых написал Майкл Толкин, можно объединить по принципу схожих качеств, характерных для стиля этого драматурга.

Екатерина Самылкина. Насколько вы сами понимаете уязвимость вашей теории? Точно так же можно сводить в одну программу фильмы, снятые одним оператором или, скажем, смонтированные одним монтажером...

Дэвид Кипен. Несомненно. Хотя, разумеется, драматургия — все-таки первооснова фильма. Без сценария он не существует.

Екатерина Самылкина. Сколько в этой позиции — от вашего опыта? Ведь ваша карьера сложилась так, что вы сначала рецензировали книги, а потом, уйдя из литературной критики, стали писать о кино?

Дэвид Кипен. Конечно, я подхожу к кинематографу как книжный обозреватель, как писатель и как человек, для которого в основе фильма лежит слово. История! Естественно, глупо говорить, что фильм — это прежде всего произведение сценариста. Я понимаю, что с какой-то стороны моя теория кажется не очень разумной. Но если изучать кинопроизведение, пытаясь рассмотреть, что сделано в нем одним из его создателей, то говорить прежде всего о работе сценариста не менее справедливо, чем о режиссуре.

Есть две трактовки теории Шрайбера. С одной стороны, можно взглянуть на важную роль драматурга в кино, признать, что долгие годы нам морочили голову идеей главенства режиссера. Но в определенном смысле мои выводы – это и пародия на теорию авторского кино. Потому что нельзя абсолютизировать ни единоличное режиссерское авторство, ни полную размытость авторской воли, анонимность продукта коллективного творчества. Можно рассматривать «Это случилось однажды ночью» и как фильм Роберта Рискина, и как фильм Фрэнка Капры. То же самое с любой картиной. Я думаю, если теория Шрайбера вообще имеет право на существование, то ее главная задача — подвергнуть сомнению неоспоримость понятия «авторское кино» как кино исключительно режиссерского. Не нужно, чтобы зрители и критики заменили одну парадигму другой. Нужно, чтобы авторство фильма они не приписывали исключительно режиссеру.

Так что вы правы, давайте собирать киноретроспективы, посвященные разным профессионалам — художникам, операторам, композиторам, которые писали для кино. Как было бы здорово показать программу фильмов Эннио Морриконе, от его ранних работ до «Неприкасаемых». Что-нибудь должно напоминать людям, что режиссер — не единственный создатель фильма.

Екатерина Самылкина. Московский музей кино устраивает ретроспективы, представляя, скажем, продюсера...

Дэвид Кипен. Жаль, что у нас в Америке этого практически нет.

Екатерина Самылкина. А почему вы назвали свою работу теорией Шрайбера?

Дэвид Кипен. Это простая история, к науке она отношения не имеет. Поскольку моя книга пародирует теорию авторства, английское слово «author», происходящее от французского auteur — «автор, творец», то я тоже решил взять термин из иностранного языка — идиш. Ведь это был язык, на котором у себя дома, в семье разговаривали почти все великие американские сценаристы. Большинство знаменитых драматургов, которые творили в 30—40-е годы и создали «золотой век» Голливуда, происходили из эмигрантов, они приехали из России и стран Центральной и Восточной Европы, в основном это были евреи, дома они говорили на идиш, и детям приходилось переводить с английского на идиш и обратно для своих родителей. Слово «шрайбер» на идиш означает «писатель».

Екатерина Самылкина. Расскажите о фильмах программы «Классика Голливуда», показанной в Москве, как вы их отбирали?

«Это случилось однажды ночью», автор сценария Роберт Рискин, режиссер Фрэнк Капра

Дэвид Кипен. Когда меня пригласили участвовать в фестивале «Новые образы Америки», я сразу же подумал про сценаристов, о которых я писал в своей книге «Теория Шрайбера». Поскольку смотр должен был проходить в России, я решил, что это должны быть люди русского происхождения. Сначала я думал показать менее известные фильмы: Бен Хект, например, был режиссером нескольких картин, но они не столь хороши, как те, что мы показываем. Роберт Рискин писал сценарии к фильмам и до того, как он встретил Фрэнка Капру, но те его ранние работы тоже были не столь интересны. И во-

«Его девушка Пятница», авторы сценария Бен Хект, Чарлз Ледерер, режиссер Хоуард Хоукс

обще я думал, что любители кино в России знают такие ленты, как «Это случилось однажды ночью», «Его девушка Пятница», вдоль и поперек. Так что я сначала боялся привозить эти фильмы, но теперь так рад, что представил золотой фонд Голливуда, потому что, с одной стороны, вижу, как они нравятся аудитории, с другой — здесь я с удивлением выяснил, что их многие никогда не видели. Система дистрибьюции и в социалистической России, и в капиталистической не давала вашим зрителям такого шанса. Вообще-то, есть определенное лицемерие в том, что я говорю, потому что большинство моих американских знакомых еще меньше знают об истории русского кинематографа. Я считаю, то, что мы отправляем в Россию и другие страны такие фильмы, как «Титаник» или «Особо опасен», можно назвать культурным империализмом. В то время как показывать российским зрителям фильмы «Его девушка Пятница» и «Это случилось однажды ночью» — значит проявлять щедрость, душевную широту.

Екатерина Самылкина. Давайте вернемся к конкретным фильмам, которые вы привезли. Как вы думаете, привнесли ли их авторы в них что-то из российской или еврейской культуры?

Дэвид Кипен. Сводить все только к происхождению было бы неправильно. Но вот возьмем «Силу зла» Абрахама Полонского. В том, как автор показывает социальные проблемы, как разоблачает несправедливость капиталистического общества, есть подтверждение того, что это фильм марксиста, человека, приехавшего когда-то из России, где классовое расслоение, социальная несправедливость, психологические конфликты, связанные с пережитками крепостного права, были очень острыми и актуальными проблемами. Я не специалист в российской истории, поэтому гораздо уверенней себя чувствую,

рассказывая о Полонском как о писателе, выросшем в среде эмигрантов, которые занимали особое место в американском обществе тех лет. Если говорить о непосредственном влиянии русской культуры на американский кинематограф, наверное, надо взглянуть не на тех писателей и режиссеров, которые были детьми эмигрантов, а на тех, кто сам эмигрировал из России. Среди кинодраматургов их немного, потому что этой профессией обычно овладевают люди, сформировавшиеся, выросшие уже в той среде, о которой они пишут. Хороший пример в данном случае — Эрнст Любич и Билли Уайлдер, которые сами были эмигрантами, а не выросли в семьях эмигрантов.

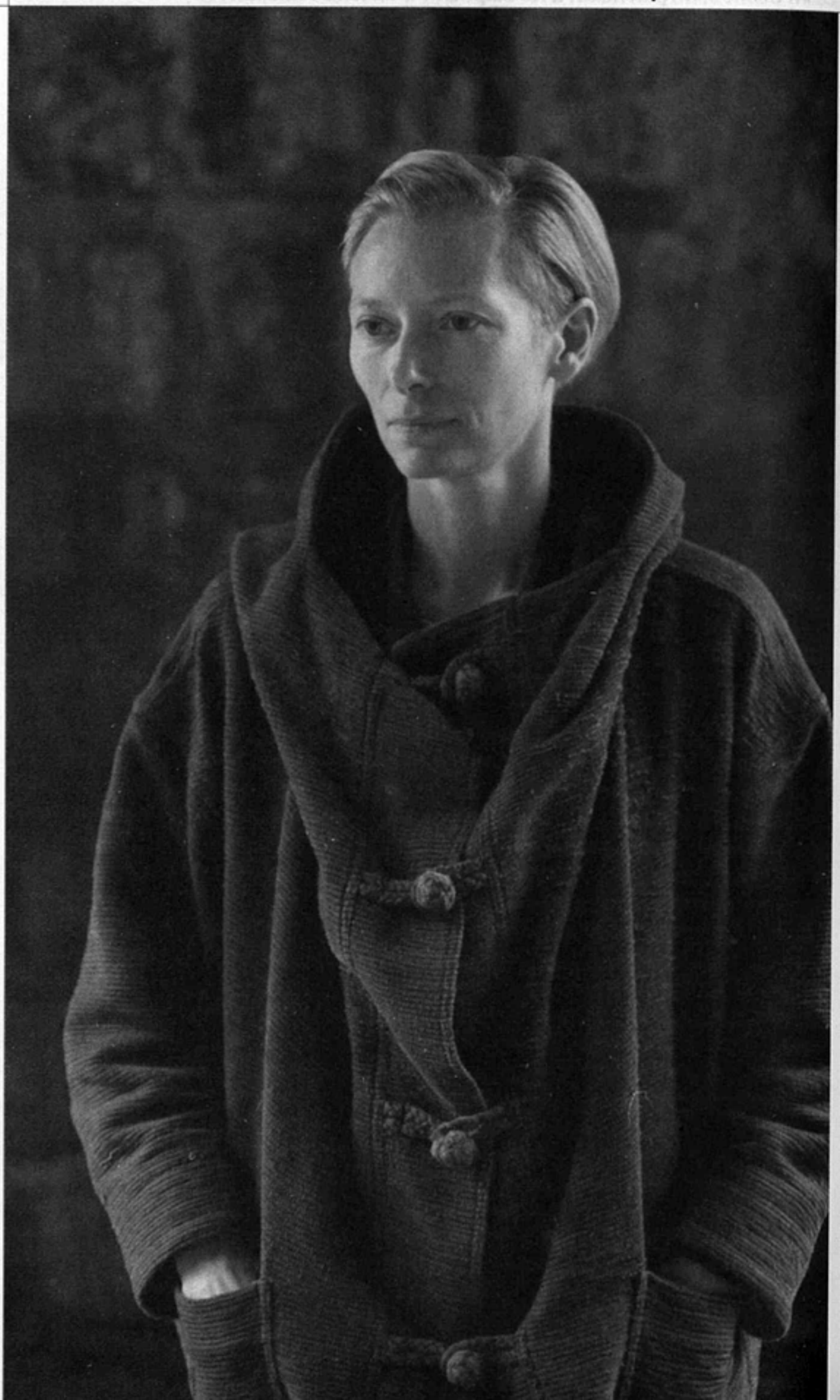
Екатерина Самылкина. Насколько важна в Голливуде фигура сценариста? Голливуд выпускает такое количество фильмов по всему миру, что даже имена режиссеров не всегда запоминаются, а уж авторы сценария и вовсе не учитываются рядовым зрителем.

Дэвид Кипен. Сейчас это все больше и больше становится правдой. Раньше в кино довлели продюсеры, затем все большую роль стали играть режиссеры, такие как Хоуард Хоукс, например, или Эрнст Любич. Но по мере того как теория первенства, главенства режиссера находила себе все новые веские подтверждения, превращаясь в теорию единоличного авторства, постановщики стали забирать такую власть, с какой они сами — по крайней мере, большинство из них — уже не могли справиться. Один человек не может делать все в кино. Хотя поначалу тот факт, что режиссеры стали самыми сильными фигурами в создании фильма, яркими лидерами, был положительным явлением. В начале 70-х годов он дал возможность для появления таких блестящих авторов, как Коппола или Скорсезе, которые — и это нельзя игнорировать — находили блестящие сценарии для своих фильмов. Благодаря этой плеяде начался второй «золотой век» Голливуда. Постепенно, однако, он стал двигаться к закату. Закат наступил из-за того, что эти могущественные режиссеры решили, что они могут все, что они самодостаточны как авторы и хорошие сценаристы им уже не нужны. В наши дни, когда кинематограф стал невероятно дорогой индустрией, мы снова видим, что, как в старые времена, возрастает роль продюсеров, функции режиссеров сокращаются, их влияние уменьшается, постановщик становится все менее важной фигурой в создании фильма, его имя в титрах ничего не определяет и никем не запоминается. В общем, этот процесс нивелировки авторства идет параллельно с коммерциализацией и глобализацией кинематографа. Так что теперь центральным игроком является зритель. Но это не тот интеллектуальный зритель, которого мы бы хотели видеть. Голливуд рассчитывает на неглубокую, неподготовленную к сложным мыслям и чувствам публику, которая идет в кино за взрывами, катастрофами и прочими сильными эффектами.

Екатерина Самылкина. Американский кинематограф — более совершенная, более отлаженная структура, чем российский. Расскажите о технологии: как сценарий становится фильмом?

Дэвид Кипен. Ситуация очень сильно изменилась. В первой половине XX века на киностудиях работала дюжина людей, которые читали романы, сценарии и выбирали то, что им подходило. Во второй половине с появлением могущественных, сильных режиссеров процесс подготовки фильма стал другим. Режиссеры предпочитали работать с теми сценаристами, с которыми у них уже сложился творческий тандем. Они сами выбирали писателей, драматургов, темы. А теперь, я уже говорил, возвращаются времена молодости кино. Только в ухудшенном, примитивном виде. Продюсер спрашивает своего сынишку: «Какие комиксы тебе нравятся?» И снимает фильм, основанный на комиксах, которые предпочитает мальчишка, вместо того чтобы тратить время и читать множество новых и старых книг, сценариев, сценарных заявок. Сейчас даже не комиксы, а видеоигры помогают продюсеру выбрать основу для фильма. К моему глубокому сожалению...

П У Б Л И К А Ц И И



Тилда Суинтон

ТИЛДА СУИНТОН

Письмо мальчику от его матери

Эту речь Тилда Суинтон произнесла 29 апреля 2006 года на кинофестивале в Сан-Франциско, куда ее пригласили рассказать о кино. Рассуждать можно было на любую тему, и, по словам актрисы, до последнего момента она не знала, о чем будет говорить. На помощь неожиданно пришел один из ее сыновей-близнецов — Ксавье Бирн, которому тогда было восемь с половиной лет. Лежа в кровати перед сном, он спросил: «Мама, что снилось людям в те времена, когда кино еще не изобрели?» Благодаря этому визионерскому вопросу родился еще более визионерский текст, читая который, можно увидеть кино — его сущность, магию, смысл, загадку... — глазами одной из самых интеллектуальных актрис современности.

Дорогой мой мальчик, недавно, засыпая, ты спросил у меня, что снилось людям в те времена, когда кино еще не изобрели. Это спросил ты, мальчик, который болтает о ерунде, гоняется за кроликами во сне, фыркая, как охотничий пес, и никогда не смотрит телевизор.

Твой вопрос до сих пор не дает мне покоя.

Я думаю о том, какой вихрь мыслей поднялся в моей голове после того, как ты уснул. Я лежала и размышляла. И это было хорошее ощущение — вот все, что я тогда осознала. Я хочу, чтобы в моей голове рождался этот вихрь. Какое-то время я не испытывала этого и теперь точно знаю, за что люблю кино — именно оно порождает подобное сладкое головокружение, этот вихрь. Даже простой вопрос о кино может сразу ввести меня в это волшебное состояние... Да, и я снова чувствую, что не в силах ответить на этот вопрос, как и на все твои вопросы, особенно те, что ты любишь задавать на исходе тяжелого долгого дня, например: «Что Бог создал в последнюю очередь?», «Когда человек умирает, он может запрыгнуть на облака?», «Какие червяки на вкус?», «Что чувствует вымокший ягненок?» (Хотя последние два вопроса мы тщательно обсудили и изучили.)

Есть много вещей, о которых я бы могла поговорить. Я могла бы рассказать о том, как снимают кино, обо всем, что я узнала за два десятка лет работы в сфере независимого кинопроизводства. Или об отличиях независимого кинопроизводства от студийной системы, с которой я познакомилась сравнительно недавно. Я могла бы говорить об актерской игре. Или об инновациях и современных технологиях. Могла бы рассказать о борьбе и о том, что неизбежно разрушается... Наконец, я могла бы долго и подробно говорить о деньгах.

Но твой вопрос, так гипнотически на меня подействовавший, не пробуждает у меня желания говорить обо всем этом. Он заставляет задуматься над более важными темами, к которым намного труднее подступиться. После твоего вопроса мне захотелось поговорить о сущности кино и о том, почему мы нуждаемся в нем, о том невыразимом, что кроется в его глубинах и отличает его от других форм искусства, о том, что делает его вечным, неподкупным и неподвластным пагубному влиянию. О состоянии разума, об отражении авторского ви́дения, о кино как социальном явлении, а также (точнее, в первую очередь) о том, почему за него стоит бороться. И еще о том, почему никакая революция — цифровая или какая-либо другая — не сможет обмануть новое поколение, лишив его возможности жить по-своему. И почему я всем своим существом надеюсь, что кино никогда, никогда не исчезнет.

Твой вопрос о кино и сновидениях уводит меня именно в том направлении, в котором я хочу двигаться. Я горжусь тобой за то, что ты спросил об этом. Мне приятно, что тебя интересуют такие вещи. Приятно знать, что ты интуитивно ассоциируешь кино со сновидением, потому что мало у кого из нас — тех, кто сегодня делает кино, — возникает желание проводить такие параллели...

Тебе восемь с половиной лет. И ты уже спрашиваешь о кино и сновидениях?

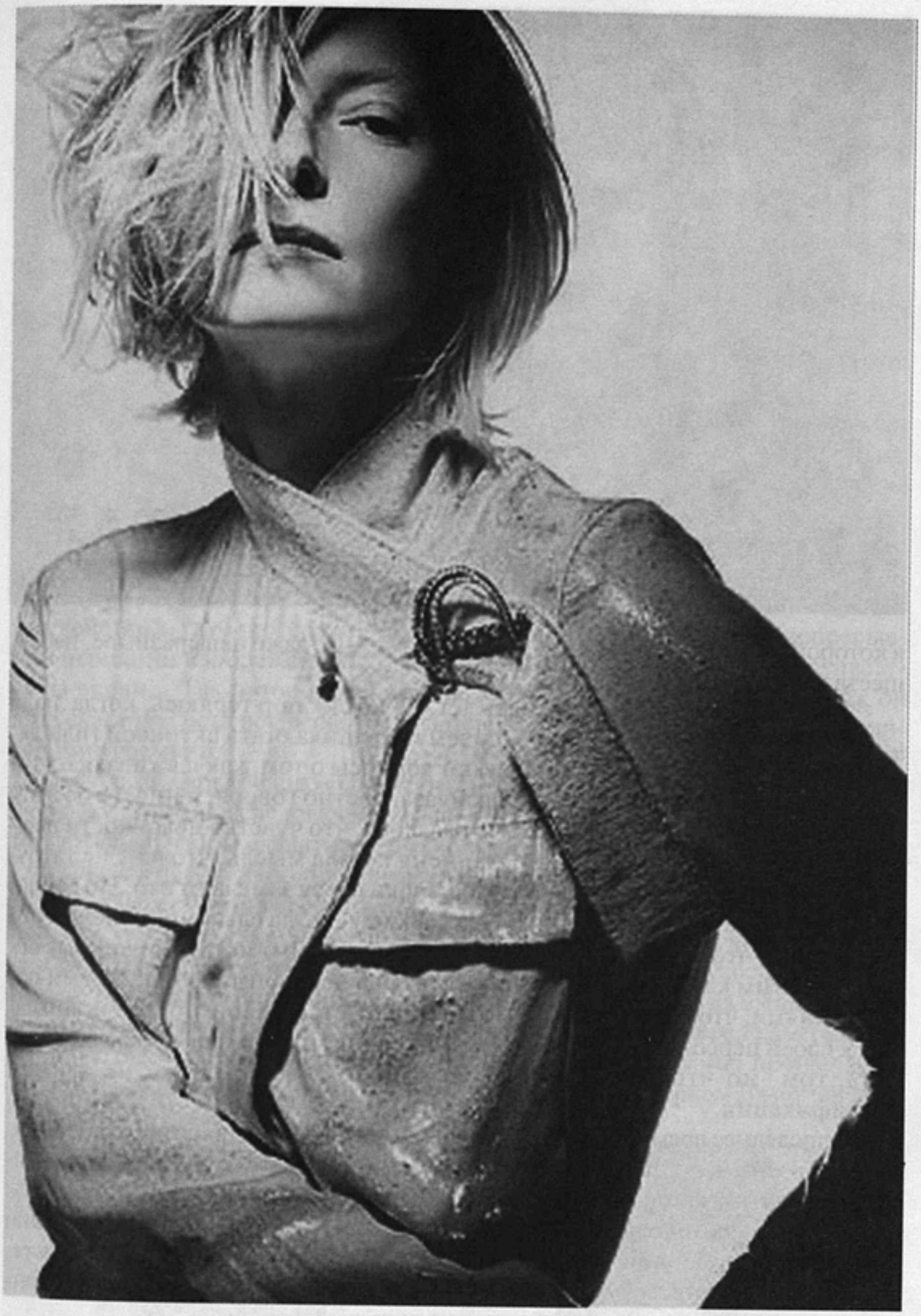
Я вспомнила, что в тот же вечер Дадда рассказывал мне, как, засыпая в кинотеатре, он делает честь фильму, на который пришел. В его устах это прозвучало как комплимент, ведь в прошлом году он храпел на трех или четырех фильмах с моим участием.

Мой друг, Энрико Гецци, выдающийся итальянский арт-критик, написал, что визионерское кино дает нам пропуск в мир грез, предлагает путешествие в бессознательное. Это вполне серьезно. Про себя могу сказать вот что: недавно я была вынуждена просматривать массу трейлеров перед показом нового фильма Спайка Ли, а позже — перед фильмом «Ледниковый период—2». В те минуты я была бы очень благодарна за удар тяжелой дубиной по затылку — это хотя бы на время освободило меня от «мира грез», в который затягивает нас реклама новых киноаттракционов...

Думаю, последний раз я пережила волшебное ощущение «выпадения из реальности» в Канне — на показе тайского фильма «Тропическая лихорадка». Я считаю, что эта картина — настоящий шедевр, многоликий, создающий магическую атмосферу. История любви, настолько сильная, что способна вселить в человека это великое чувство; поразительная картина, вселяющая первобытный, мифический страх перед природой. Она уводит нас в дебри, в самые глубины человеческой природы и оставляет там. Помню, в какой-то момент я, словно комедийный персонаж, протерла глаза кулаками, потому что была уверена, что сплю, что лишь мое бессознательное способно породить такую остроту и многогранность восприятия.

Одинока ли я в своем стремлении к невыразимому, бессвязному, в желании освободить кинематограф от четкой структуры и схем? Я — за аритмичность движения, дисгармонию форм, за создание микромира в каждом отдельном кадре, ведь только кино может открыть нам это зыбкое пространство. Я — за полномасштабное изображение, общие планы, пространство между... разрывы... интервалы... паузы... за моменты тишины... за плавное течение жизни...

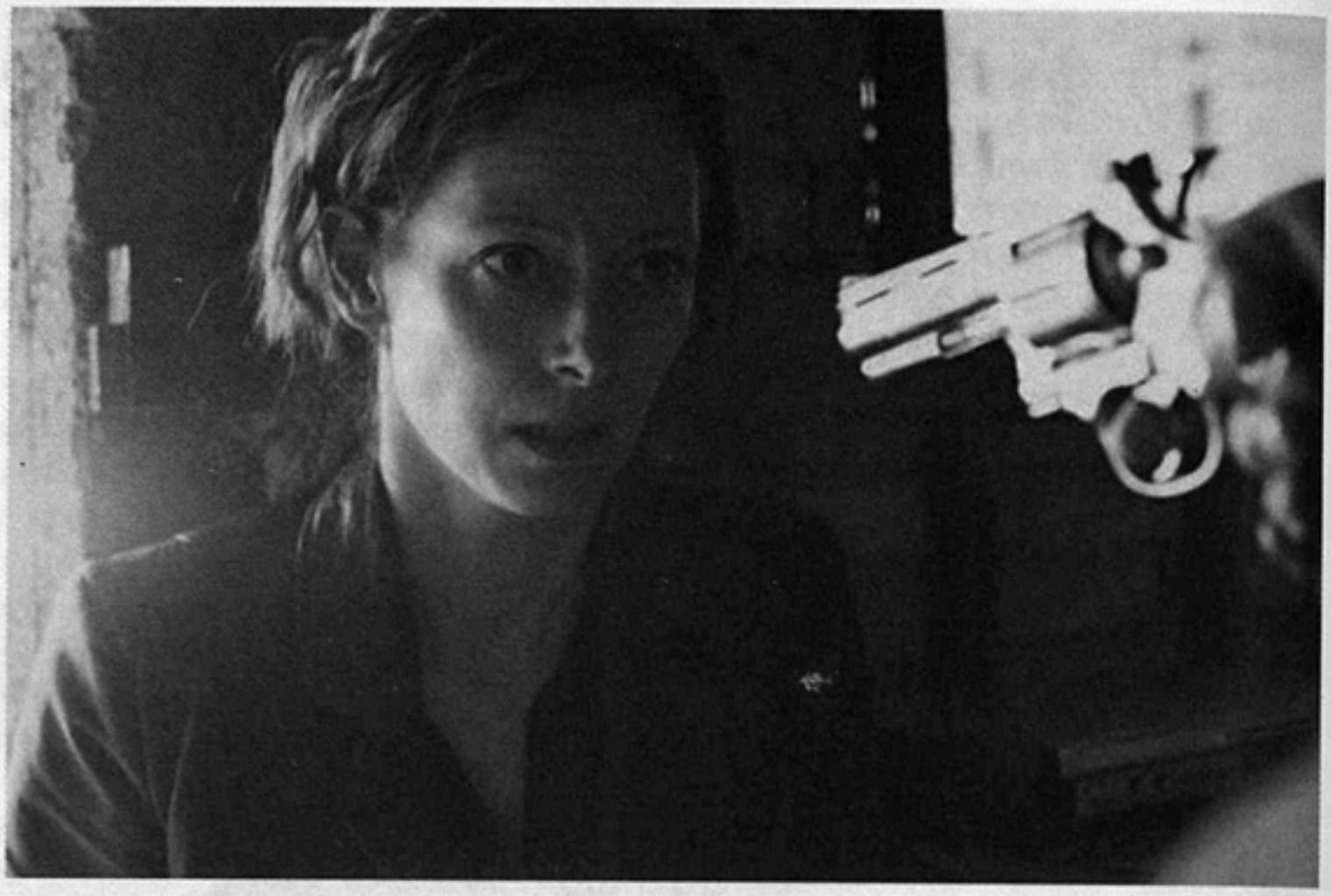
Чисто символические, неловкие и довольно натянутые отношения сложились у кинематографа с театром — его блистательным престарелым родственником. Театр с его помпезностью и тщеславием, вечным господством разума, прекрасно выстроенными и неизменно громкими, сочными речами, с его чугунными шаблонами и схемами, напоминающими тугие корсеты, с его мелодраматической фактурой и неестественным ритмом... Театр утомителен и всегда был таким. Все в нем надуманно, искусственно. Здесь властвует одна идея — идея абсолютной четкости, идеальной слаженности всех процессов, точного расчета времени. Все, что мы находим здесь, — плоские и бессмыс-



Тилда Суинтон

ленно изящные жесты, пустые, застывшие лица. И какое блаженное расточительство мы можем себе позволить, имея темный зал и прекрасный широкий экран, на котором раскрываются вся полнота и непредсказуемость жизни. Где неожиданно возникают перед глазами бледные контуры случайных фигур, живое дерево, холм, ослик...

Я сопротивляюсь искусственности, стремлюсь к документальности изображения; я хочу видеть ненапудренные лица, неровную походку, семейные сцены без показных эмоций, внутреннюю борьбу, мучительный поиск нужных слов, открытый или даже несчастливый финал. Я хочу видеть случайно слетевшую туфлю и нервное движение ноги в попытке вернуть ее на место, нечаянно разбитое яйцо, лужицу пролитого молока. Во всем — идея бессловесности, косноязычия, невозможности подобрать слова. Я жажду попасть в страну кино, ощутить его тонкую и хрупкую сущность. Это страна,



«Джулия», режиссер Эрик Зонка

в которой ничего не происходит, но все возможно, даже невыразимое, неосуществленное, неупорядоченное...

Я работаю в кино уже двадцать лет, но до сих пор теряюсь, когда люди спрашивают меня о том, когда и почему я решила стать актрисой (или даже актером). Меня до сих пор задевают вопросы о том, как я вживаюсь в тот или иной персонаж или выхожу из образа; честно говоря, я ничего об этом не знаю. До недавнего времени мне казалось, что чувство неловкости рождается из моего внутреннего страха, меня пугала мысль, что я недостаточно серьезно воспринимаю актерство и люди сразу замечают это. Но сейчас я все чаще чувствую раздражение и даже обиду, когда слышу обвинения тех, кто считает, что я играю без отдачи, что сама не верю моему экранному образу. Многим кажется, что я руководствуюсь исключительно низкими побуждениями, что мною руководит тщеславие, стремление привлечь внимание к своей персоне. Что тут скажешь? Я слишком серьезна, чтобы быть дилетантом, но чтобы быть профессионалом, мне все же не хватает квалификации.

В последнее время я уделяю довольно много времени работе со студиями, я называю это «студийным шпионажем». В прошлом году я принимала участие в рекламных кампаниях двух голливудских фантастических фильмов, и для соблюдения протокола мне посоветовали выступить с речью о положении религии в современной Америке. Проще говоря, это словно оказаться на таможенном досмотре: «Руки вверх, отойдите от машины». А я с невинным видом должна сказать: «Я ничего от вас не скрываю, все по закону».

На пресс-конференции в Лондоне, посвященной фильму студии Disney «Хроники Нарнии: Принц Каспиан» меня спросили, являюсь ли я до сих пор членом Коммунистической партии; я с содроганием выслушала этот вопрос. Позже дружелюбная американская журналистка из Испании шепотом успокоила меня и извинилась за свою коллегу, пояснив, что в Испании люди понимают все более буквально. Прошлое осталось позади, страна изменилась. У них там все иначе, чем у нас.

В тот день я ответила, что никогда не переставала быть коммунисткой. Просто Коммунистической партии Великобритании больше не существует. Более десяти лет назад она стала партией левых демократов. Мое членство в партии объяснялось верой в идеалы справедливости и государство всеобщего благосостояния. Вскоре мне стало ясно, что парламентские левые готовы отказаться от этих идеалов.

Но я рада, что я, «рыжая ведьма» в образе «белой колдуньи», помогла Disney собрать более семисот миллионов долларов...

В фильме дана достаточно вольная интерпретация образа «белой колдуньи». По крайней мере, мы довели его до идеальной белизны, самый отъявленный расист восхитился бы им. И совершенно спонтанно и неосознанно мы внесли в облик героини нечто арабское...

Возможно, Disney невольно создал самую дорогую рекламу всем фильмам Дерека Джармена и Линны Хершман, в которых я сыграла; такого результата никто из нас не мог ожидать.

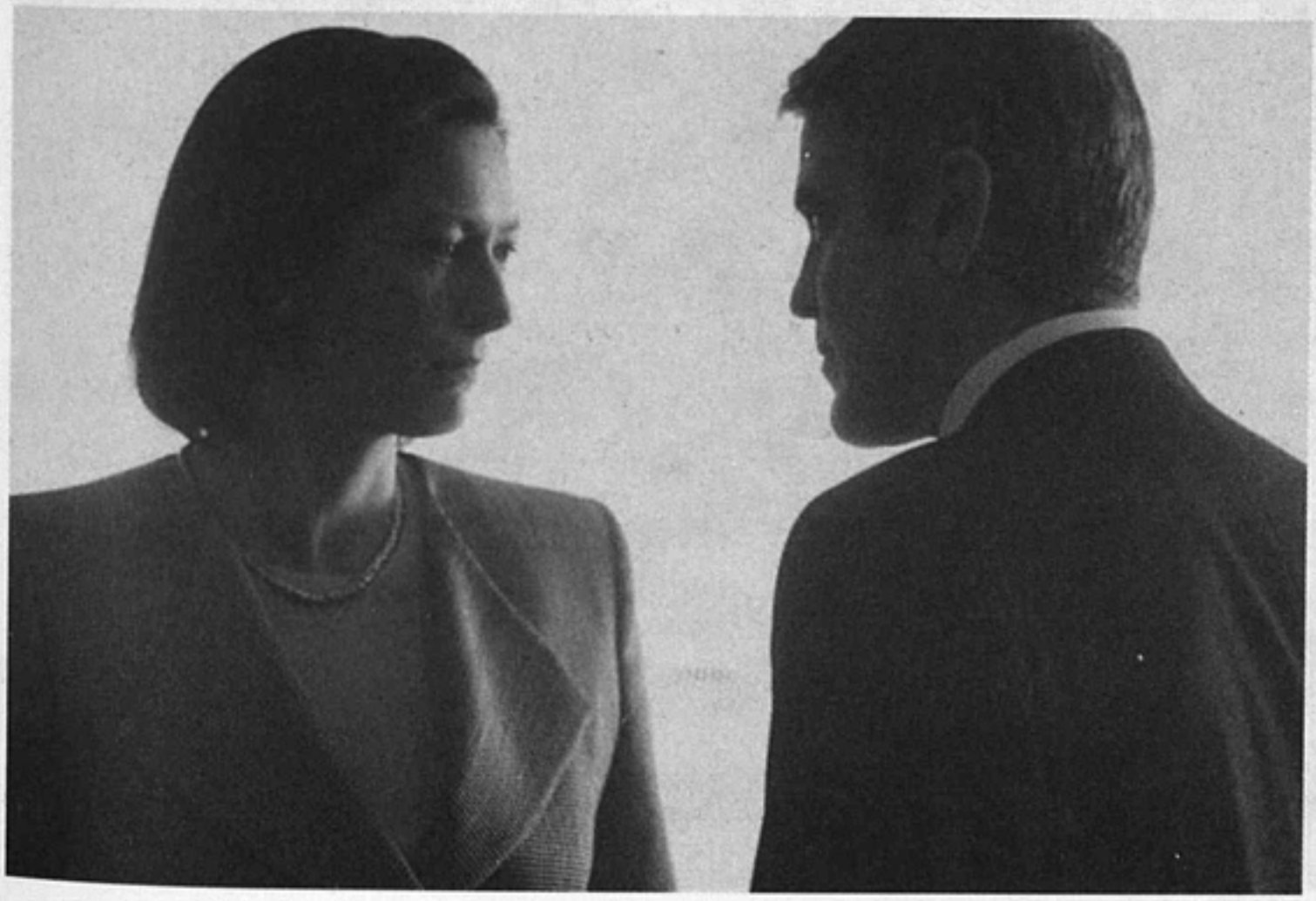
Кроме того, я всегда верила в идею Нарнии, в послание, заключенное в фильме. В моей вселенной бобры умеют разговаривать.

Порой кино напоминает старую церковь с ее суровыми и диковатыми устоями: никогда не знаешь, кто окажется за кафедрой проповедника...

Надо отметить, что в моем случае всезнающие студии и пытливые журналисты ушли в неверном направлении. Для меня, как и для многих других, кинопроизводство всегда было связано с проявлением веры. Я говорю не только о том, что человек, снимающий фильм, должен обладать твердыми убеждениями, но и в более широком смысле: тот, кто решил снять фильм, несет свою веру в кинематограф, как если бы входил в исповедальню. Кино — это последнее прибежище ясных, но бессловесных идей, необдуманных действий, глубокого экзистенциального опыта. В темноте, в непрерывном мерцании изображения в проекторе все это преображается и изливается на экран... Так автор делится с нами плодами своей фантазии, так он выпускает на свет свое бессознательное. Эта вера вне политики. Вне религии. Вне времени.

В фильме Тарковского «Сталкер» я впервые увидела воплощенный образ из сна, который преследовал меня всю жизнь. Обязательно ли делиться чем-то с другими, чтобы сделать это реальным? К камере летит птица, она опускает крыло в песок, наполняющий комнату. Или я это выдумала? Я уже много лет не пересматривала фильм. Кто-нибудь может ответить мне? Может, я спала во время первого просмотра в кинотеатре Кембриджского университета в 1981 году? Возможно ли поделиться сновидением или бессознательным? Все это произошло до того, как я попала в мир кино, — тогда я еще не была знакома ни с одним режиссером и ни разу не появлялась перед камерой.

Новелла из ленты «Ария», а также картины «На Англию прощальный взгляд» и «Сад» — наши первые совместные работы с Дереком Джарменом —



«Майкл Клейтон», режиссер Тони Гилрой

сняты именно в таком «исповедальном» ключе. Краеугольным камнем была наша сильная вера, пробудившая желание снять эти фильмы.

Наши картины были чем-то внеличностным, они были сняты как любительское видео на пленку Super 8, а затем перенесены на 35 *мм*. На протяжении года мы собирали их буквально по кусочкам. Так создавались свидетельства нашей совместной жизни, которые впоследствии мы объединили в не-

«Орландо», режиссер Салли Поттер

что наподобие антологии поэзии; оставшиеся промежутки мы позже заполнили специально придуманными эпизодами.

Я хорошо помню, как после показа фильма «На Англию прощальный взгляд» на кинофестивале в Нью-Йорке ко мне подошел молодой человек и детально изложил повествовательную структуру картины. Логика его была извилиста, но его рассказ глубоко меня тронул. Его уникальное восприятие и сильное влияние, которое фильм оказал на него, показались мне самыми громкими комплиментами нашей работе. Помню, он спросил меня, прав ли он. Я вздрогнула — этот вопрос показался мне совершенно неуместным, — но ответила, что, конечно, он прав. Все, что он увидел в этом фильме, стало частью его мира, и только он мог дать этому верное определение.

Первое проявление веры, которая вела нас к созданию экспериментального кино в Англии в 80-е и 90-е годы, было отчасти политическим заявлением с ярко выраженной идеей сопротивления. В то время мы многое воспринимали слишком буквально и были чересчур прагматичны.

В фильме Джармена «Эдуард II» по пьесе Кристофера Марло особую роль в повествовании играет армия короля, состоящая из неистовых борцов за права секс-меньшинств. Картина стала ярким отражением современных проблем Англии. Это был протест против жесткой политики ограничения гражданских прав, проводимой лидером Консервативной партии Маргарет Тэтчер. Фильм получил международное признание, что стало сильным преимуществом, поскольку многие недальновидные английские политики того времени считали проблему сугубо национальной.

Нашим вторым проявлением веры стали картины, созданные вне конкретного политического контекста, тесно связанные с жизнью их авторов. В них проявляются необыкновенная сила, вера и любовь к реальной жизни — качества, так редко встречающиеся в современном кинематографе.

Для молодых людей нетрадиционной ориентации во всем мире наши фильмы, вышедшие в то время, стали откровением, они сплотили людей, в них они увидели искреннее сопереживание и поддержку. В середине 1970-х подросток-гей из захолустного городка, случайно увидевший фильм Джармена «Себастьян», воспринимал это зрелище как настоящее чудо. Это кино было необычным культурным явлением, его создавали художники, творившие не по законам индустрии. Я убеждена, что наши фильмы обогатили киноискусство Европы и всего мира, расширили его горизонты, уникальным образом повлияли на общество.

В этом году на церемонию вручения «Оскара» отправились настоящие ковбои. Нам подарили шанс увидеть геев глазами натуралов[1]. А шедевр документального кино «Грей Гарденс», созданный братьями Мейзелс, скоро возродится в виде бродвейского мюзикла. Как мне сказали, это будет обычная попса: раздутая история о нищенской жизни тетушек Бувье, в которой даже есть сцена чаепития с Жаклин Кеннеди. Вот это да. Вот уж поистине времена меняются. Интересно, сработало ли и здесь волшебство веры?

В этом году я беседовала со студентами из разных городов, от Питсбурга до Эдинбурга, которые никогда не слышали о Дереке Джармене.

Но превыше всего я ставлю наше третье проявление веры, которое дало нам наибольшую свободу. В то время кино стало для нас «церковью для чужестранцев». Безопасным пространством, где мы могли обитать. Нашим храмом милосердия в мире искусства, где мы нашли прибежище. Здесь мы узнали, что существует зритель, способный видеть и слышать, забыть о времени и внимать.

Это было время, когда независимому кино как отдельному направлению редко уделяли особое внимание. Это было до того, как независимое кино незаметно влилось в общий поток голливудского мейнстрима и превратилось

[1] Речь о фильме «Горбатая гора». — *Прим. переводчика.*

в самостоятельную индустрию. И, конечно, тогда никто и не мечтал, что такое кино способно приносить прибыль.

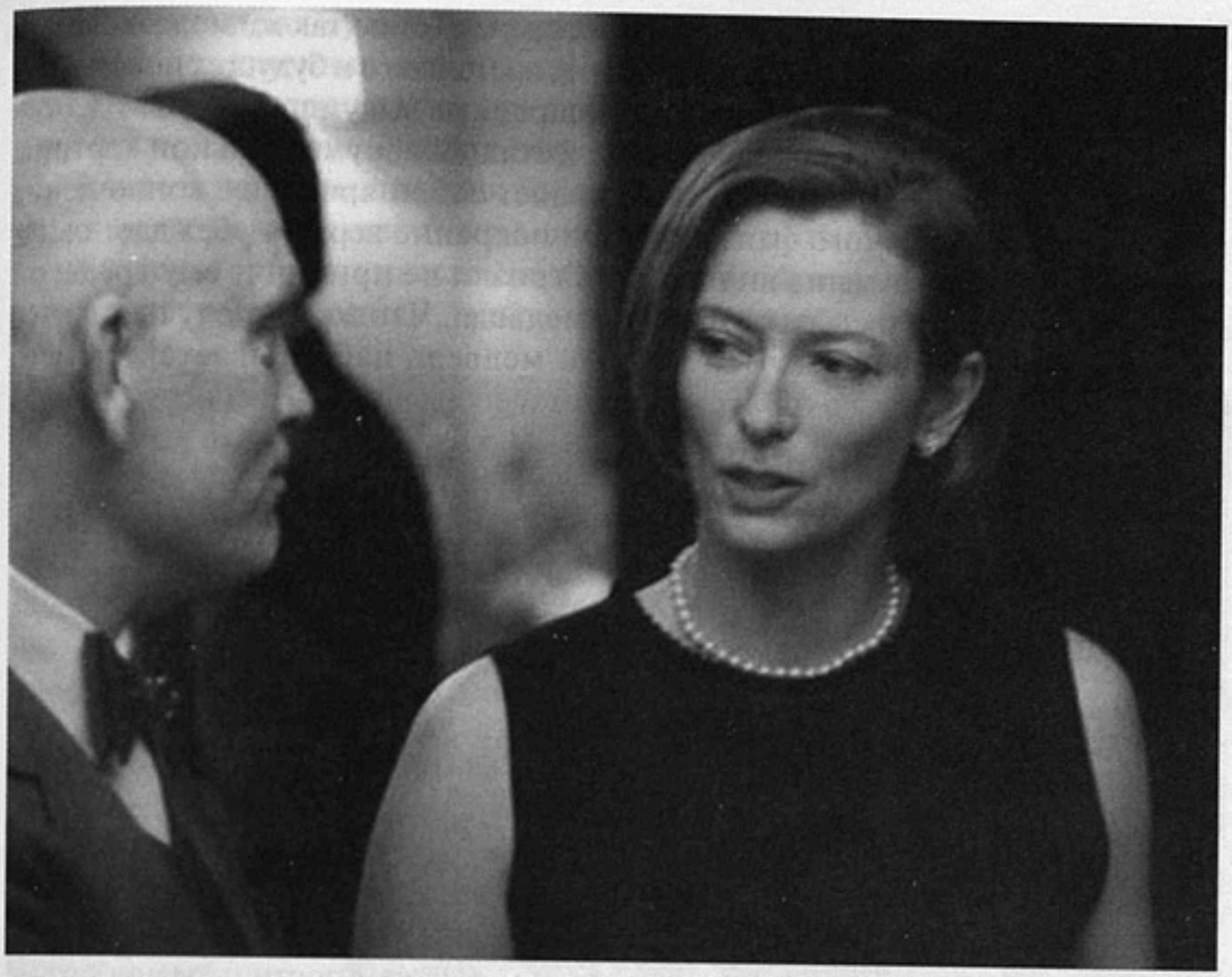
Пару лет назад мне посчастливилось войти в состав жюри Каннского кинофестиваля, помню, что тогда я с особенной ностальгией вспоминала былые времена. На фестивале был представлен фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11». Он снял это кино, чтобы обратиться к населению всей нашей галактики, поскольку тогда ни телевидение, ни радио, ни другие массмедиа в Америке не могли позволить ему сказать то, что он хотел. Даже если не принимать во внимание сюжет, можно сказать, что эта картина возвеличивает кинематограф, делает ему честь, поскольку автор увидел в нем единственный спасительный выход. Большой экран и темный зал стали его идейными союзниками.

Как бы то ни было, я убеждена, что существует лозунг, который каждый режиссер должен повесить себе на стену, он гласит: «Не ради выгоды». Суть в том, чтобы снимать не для кассовых сборов. И даже не совсем ради того, чтобы отразить происходящее сегодня. Снимать просто так, из любви к самому процессу. Ради жизни в Стране Кино. Ради обетованного края свободы, каким тебе, мой мальчик, возможно, представляется эта страна. Быть может, она и впрямь напоминает игровую площадку со множеством каруселей, горок, качелей, лесенок и прочего — здесь ты найдешь все, о чем когда-либо мечтал.

Грань, которая отделяет нас от прошлого, похожа на потайную дверь, скрытую от посторонних глаз. Просто времена быстро изменились. В следующий раз я расскажу тебе еще одну историю — о других войнах, в которых выжили немногие из нас.

Человеку моего поколения, возможно, далекому от понимания современности, трудно поверить в тщательно сконструированную иллюзию о том, что каждый без исключения житель планеты — будь то европеец, азиат, сикх,

«Загадочная история Бенджамина Баттона», режиссер Дэвид Финчер



«После прочтения сжечь», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

финн, масаи, маори, женщина, мужчина или гермафродит — хоть раз в жизни приглашал девушку на школьный бал, стоя в коридоре американской средней школы, уставленном железными шкафами. Что все мы как один устраивали разборки с девчонками из группы поддержки и их дружками-спортсменами, обегали бейсбольное поле, повязав вокруг пояса свитер, что мы все год за годом терпеливо высиживали праздничные обеды в День Благодарения, возвращались домой с бумажным пакетом, полным продуктов, захлопывали задом дверь и кричали: «Дорогая, я пришел!» Это реальность, в которую всех нас вселили. Она распростерлась на всю планету, дотянулась до всех уголков, куда смогли проникнуть щупальца гигантского, как план Маршалла, существа по имени Дистрибьюция. Именно эта реальность внушает нам идею, что у шоколада Hershey's вкус шоколада, а не гуталина.

В своих молитвах и в новогодних письмах кино-Санта-Клаусу я прошу о том, чтобы на земле появлялось все больше мудрых и отважных дистрибьюторов, способных создать множество прекрасных больших и маленьких кинотеатров. Дистрибьюторов дальновидных, со смелым и открытым взглядом на мир, способных с умом использовать малые средства, разглядеть скрытые достоинства в, казалось бы, непримечательных произведениях. Людей, которые вернут миру кино его разнообразие и изощренность, его диссонансы; которые вновь поверят в силу новаторских идей, в новые способы выражения, в свободу от условностей и навязанных повествовательных клише. Людей, которых Бертольт Брехт назвал бы «подающими идеи».

Сегодня вашему поколению, мой милый, ясно дают понять, что цивилизованный мир окончательно победил первобытность, что дикие животные — будь то вымершие в ледниковый период или полудомашние обитатели мегаполисов, рыскающие по помойкам в поисках пищи, — часть далекого прошлого. Это пришло мне в голову, когда я увидела ужасающие трейлеры фильмов, которыми вас будут развлекать на пасхальных каникулах. Животных представляют до нелепости очеловеченными, лишенными природных качеств, определяющих их сущность. Вам внушают, что искусственно созданный мир — хаотичный, жестокий и неизбежный — должен стать вашим домом. Это мир угрожающе огромных крупных планов, в котором все увидено глазами мультяшного персонажа. На вас оказывают сильнейшее влияние, и делается

это уже не при помощи жутких кровавых сцен... Точно так же можно сказать и о войнах, которые ведутся сегодня во имя настоящего и будущих поколений, и об историях, которыми нас кормят изощренные выдумщики из СМИ.

Тимоти Тредуэлл, главный герой блестящей документальной картины Вернера Херцога «Человек-гризли», являет собой ярчайшее воплощение мечтателя и гениального фантазера. Он искренне верит и убеждает окружающих, что свирепые на вид медведи гризли не причинят ему вреда; он страстно хочет сам оказаться в шкуре медведя. Что же он получает в итоге? Исполнение своей мечты: подлый медведь набрасывается на него и отгрызает голову, с абсолютным равнодушием воспринимая безграничную любовь Тредуэлла. В фильме говорится о том, что медведи терпимо относились к Тредуэллу только потому, что воспринимали его как умственно отсталое существо. Для них он не был человеком, а значит, не мог причинить им вреда. И вот мы видим, как остатки этого существа исчезают в медвежьих пастях.

Да, я верю, что дикая природа еще существует и торжествует в своей первобытной силе. Существует дикая синяя бездна. Дикая, необузданная, грубая, таинственная и отталкивающая сила. Существует мир, в котором нет кондиционеров, электричества и других благ современности. Да здравствует жизнь вне цивилизации, подчиняющей себе всё и вся, холодной и расчетливой, не признающей сомнений и предположений. Да здравствует бесконечное разнообразие языков (в том числе человеческих), верований, символов и инопланетных сигнальных систем. Да здравствует сама потребность в языках как средстве выражения, с помощью которого мы можем постичь разнообразие мира. Именно благодаря им мы можем пытаться придать форму невыразимому, призрачному, невнятному внутри нас.

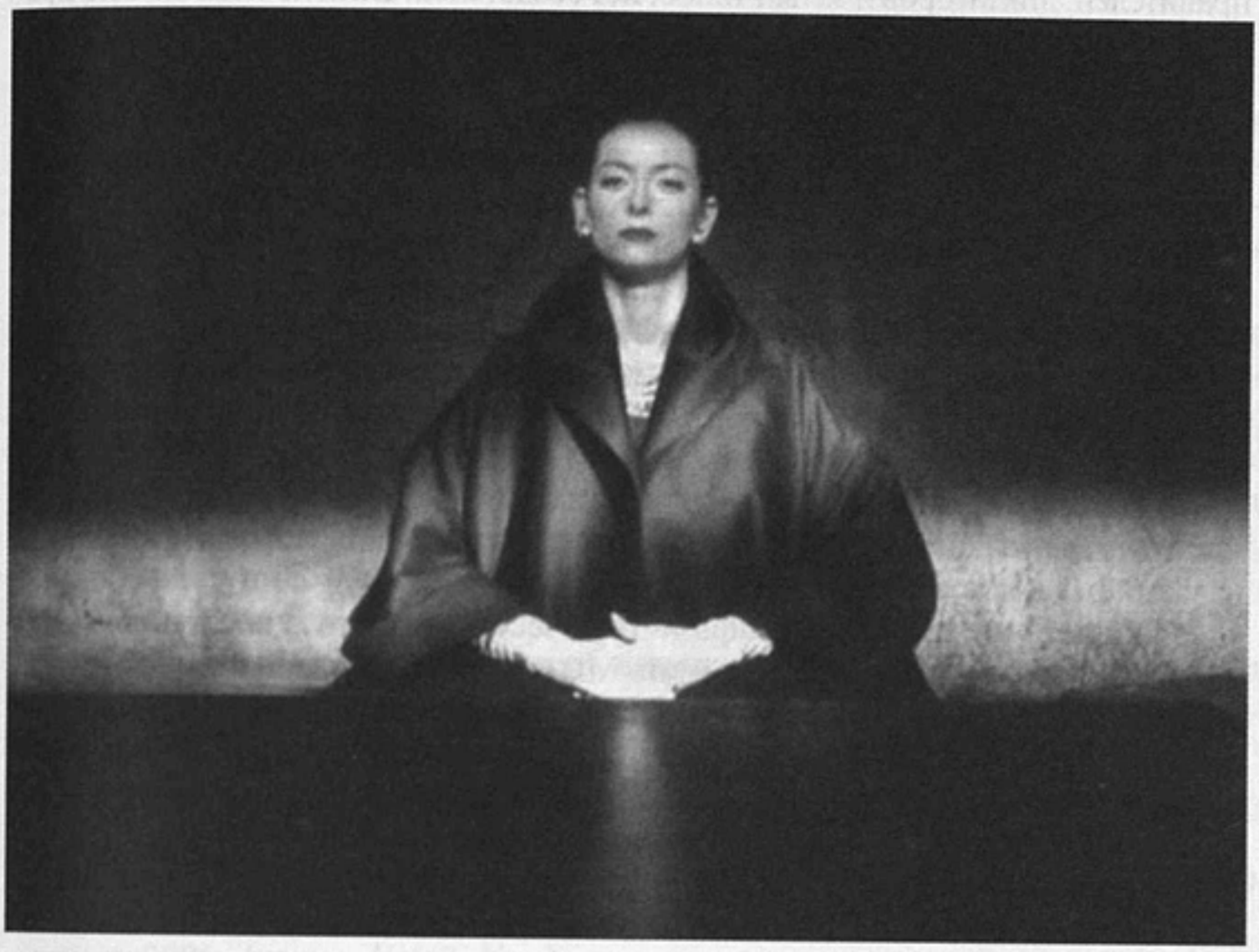
Я вспоминаю героя Чарли Кауфмана в фильме «Адаптация». В одной сцене Чарли объясняет позерствующему гуру сценарного бизнеса Роберту Макки, что он — писатель и пытается сочинить историю без определенного сюжета: «Я хочу написать историю о людях, которые не меняются. К ним не приходит прозрение... Они борются и терпят поражение, и проблемы остаются неразрешенными. Это будет отражением реального мира». «Реального мира, — повторяет Макки. — Чертов реальный мир! Во-первых, если вы пишете сценарий, в котором нет конфликта и переломных моментов, вы обрекаете аудиторию на смерть от скуки. Во-вторых, как это в мире ничего не происходит? Да вы что, совсем спятили? Людей убивают каждый божий день. Вокруг геноцид, война, коррупция. Каждый день в мире кто-то жертвует своей жизнью ради спасения другого. Каждый день кто-то где-то принимает осознанное решение уничтожить другого. Люди находят любовь, теряют ее. Если вы ничего этого не видите, значит, вы, мой друг, ничего не знаете о жизни. И зачем, черт возьми, вы заставляете меня тратить мои драгоценные два часа на ваш дурацкий сценарий? На что он мне сдался?»

Очевидно, что сегодня мы стали совершенно неспособны понимать реальность. Я полагаю, мы стоим на пороге катастрофы нового типа, мы входим в период упадка во всех сферах жизни, эпоху всепоглощающей лени, разрушения человеческого сознания и многих других бед. Мы наблюдаем кризис в литературе. Экзистенциальный кризис, которого не мог бы вообразить и Сартр. Мир, в котором сам факт деформируется и постоянно берется в кавычки. Существует твой факт и мой факт. Так через субъективность завершается всеобъемлющий процесс отчуждения. Так завершается миссия капитализма. Общества больше не существует, и нет взаимопонимания...

Нас больше не возмущает то, что СМИ фабрикуют и искажают действительность. Надежные, заслуживающие доверия политики стали не более чем плодом воображения, предметом далеких мечтаний. Мы постоянно сомневаемся в том, что видим, и давно перестали верить собственным глазам. Разве в таком мире есть место художественному вымыслу? На что здесь может опереться писатель, сценарист, поэт, драматург?

Утрата доверия к реальности, размывание границ между реальностью и вымыслом, болезненная склонность массмедиа к сенсациям, «раздувание» и искажение фактов не могут не повлиять на отношение общества к мифотворчеству и актерскому искусству.

Постоянная драматизация событий повседневной жизни, преподносимых в качестве пикантных вкраплений новостными программами, в итоге только раззадоривают население, будят в нем адреналиновую жажду, аппетит к горячим сенсациям, ошеломляющим разоблачениям. И, что самое



«Эдуард II», режиссер Дерек Джармен

главное, заставляют людей ждать соответствующих решительных и резких действий со стороны политических лидеров — виртуозных сказочников нового времени.

Мы привыкли ждать развязки эпизода сериала через тридцать минут, включая рекламу. Стоит ли удивляться, что, дожевывая попкорн, мы с трудом дожидаемся конца полуторачасового фильма? А если события в мире растягиваются на несколько месяцев (плюс нанесенный ущерб), мы ждем скорого финала. Однако стремление преподнести развязку как последний акт пьесы уже давно превратилось в политическую стратегию...

Такие фильмы, как «Столкновение», получивший премию «Оскар» в номинации «Лучший фильм», очень комфортны, нравятся зрителям, поскольку сильно напоминают знакомую реальность, точнее, телереальность. Фильм, изобилующий крупными планами и сценами истерического характера, — типичная (мело)драма, классика жанра. Однако посыл этой картины абсолютно тот же, что и в любом полицейском сериале, криминальной телепрограмме или документальном фильме из цикла «Закон и порядок», которые наводняют телеэкран в вечернее время. Фильм, отражающий такой «реальный» взгляд на расовую проблему, можно сравнить со старым блюдом под новым соусом — вкус слишком знакомый, слегка надоевший, но под новым соусом есть можно.

Мы живем в эпоху псевдореальности. Мы — вечно бодрствующие существа, слишком уставшие и замученные, чтобы видеть сны, со стеклянными глазами, мы существа, попавшие в зависимость от телереальности. Мы разучились общаться с живыми людьми, готовить настоящую еду, одевать настоящие тела. Мы играем в жизнь.

На больших и малых экранах мы видим много реального секса... Извивающиеся и переплетающиеся лоснящиеся тела отвлекают нас от собственных обугленных и обезглавленных туш, которые вызывают у нас отвращение.

От нас требуется все время спешить, бежать так, чтобы сердце вырывалось из груди. Буквально вываливалось наружу. Бешеный темп, мельтешение букв и призывные сигналы. Изо дня в день мы все стремительнее несемся куда-то.

Страна Кино — действительно, страна снов. У нее нет адреса. Здесь нет правителей, диктаторов и захватчиков, нет создателей. Если хочешь менять правила по ходу игры, то лучше кино нельзя ничего и придумать. Это самое богатое и податливое выразительное средство. Оно открывает бесконечный океан возможностей. И, конечно, ключевой принцип здесь — эволюция, развитие. Неясность и запутанность. Необходимость. Источник. Изобретение. Еще один оборот, и колесо завертится с новой силой.

Кино — это искусство, в котором время становится материальным. Сейчас, возможно, более чем когда-либо мы нуждаемся в его возможностях, в искренности изображения. Сегодня, когда мы разрушаем и искажаем время, погружаясь в виртуальный мир и гонясь за сиюминутным, мы жаждем новых, обновленных временных форм, нового чувственного восприятия длительности в реальном мире. Но почему?

Быть может, это говорит голос нашей памяти; мы чувствуем, что нас все настойчивее толкают куда-то, что мы стали частью масштабного проекта под названием «Амнезия».

Изобретение кинематографа исторически совпало с исследованиями Фрейда в области анализа сновидений. Мы переосмыслили значимость наших снов. Сегодня (благодаря нашей любви к генетике, неврологии и процессам познания) мы извлекаем важный элемент сновидения, искажаем его невыразимую и не поддающуюся описанию сущность, пытаясь загнать его в нутро механизма. Наши сны — это пространство, где мы можем вспомнить то, чего, как нам казалось, мы даже и не знали.

Кино — это призма, сквозь которую стало возможно отражать наши видения благодаря тонкой игре света, контрастам четкости и размытости, магическому зеркальному преломлению... Это алхимия, в которой целое рождается не только из сочетания элементов. Надеюсь, тебя порадовала эта мысль.

Есть место, куда мы можем отправиться, подлинный, вечно существующий мир, в котором дикая природа продолжает жить своей жизнью, безграничная территория, на которой и мы, и наш вымышленный мир неприкосновенны и защищены от всякой опасности. Это пространство, где царят мир и спокойствие, где нет законов, где мы можем общаться и верить, не считаясь ни с какими мелкими и надуманными условностями, где мы свободны от власти коррумпированных корпораций и их тугих сетей...

Страна Кино — именно там ты впервые встретился с Жаком Тати, Жаном Кокто, Майклом Пауэллом, Бестером Китоном, с осликом Брессона Бальтазаром, с Луной Мельеса, с Крисом Маркером, Луисом Бунюэлем.

Там живут все, с кем тебе еще предстоит познакомиться, они совсем рядом.

Некто по имени Теренс Малик. Некто по имени Вонг Карвай. Один венгр по имени Бела Тарр. Один итальянец по имени Федерико Феллини. Кое-кто по имени Жан-Люк Годар. Некий Аббас Киаростами из Ирана. И некий Дэвид Линч из Америки.

Там живет народец племени Pixar. Там ты впервые увидел Китай. И Японию — еще до того, как побывал там вместе с Миядзаки. Ты видел Африку и Швецию. И целую вселенную на дне океана.

Как и все великие страны, это страна разума, в которой нет официальных границ, законов о недопуске или депортации. Она не притворяется объединенной. Она даже не претендует называться цивилизованной. Она не торгу-

ет свободой и правом выбора. Она не принадлежит протестантам, в ней нет иерархии и меритократии...

Координаты ее неизвестны. Виза не требуется.

В общем, спасибо тебе, малыш, за твой вопрос. Как и все хорошие вопросы, он ведет ко множеству других вопросов. Если я не придумаю, о чем еще можно поговорить с людьми в Америке, то задам им свой вопрос: если мы не можем увидеть сны людей того времени, когда кино еще не было изобретено, то что мы знаем о наших снах сегодня, когда кино уже превратилось в самостоятельное пространство, в котором многие реальные люди живут, продают, покупают, воруют и охраняют?

Ксавье Бирн, в восемь с половиной лет ты — пилот, механик, рок-звезда и дикарь с волосами до пояса — мечтаешь о будущем и планируешь построить собственный летний кинотеатр из соломы и прутьев. Я приветствую тебя. Я опускаюсь на колени и подметаю пол храма своими волосами, я зажигаю свечи.

Вот что твой кумир, мистер Дэвид Боуи, пишет о далеком времени, около тридцати пяти лет назад, когда твоей маме было примерно столько же, сколько тебе сейчас: «Мы ясно почувствовали, что ни в чем больше нет правды и что будущее не настолько прозрачно, каким казалось раньше. То же можно было сказать и о прошлом. Поэтому каждый делал, что хотел. Если мы нуждались в каких-то истинах, то могли создать их сами. Мы заявляли, что «мы — будущее, которое наступило уже сегодня».

Есть нечто, что никогда не меняется.

Никогда не переставай задавать вопросы. Никогда не переставай видеть сны наяву. Пусть тебе приснится наше будущее, малыш. Разбуди наши воспоминания.

Мечтай.

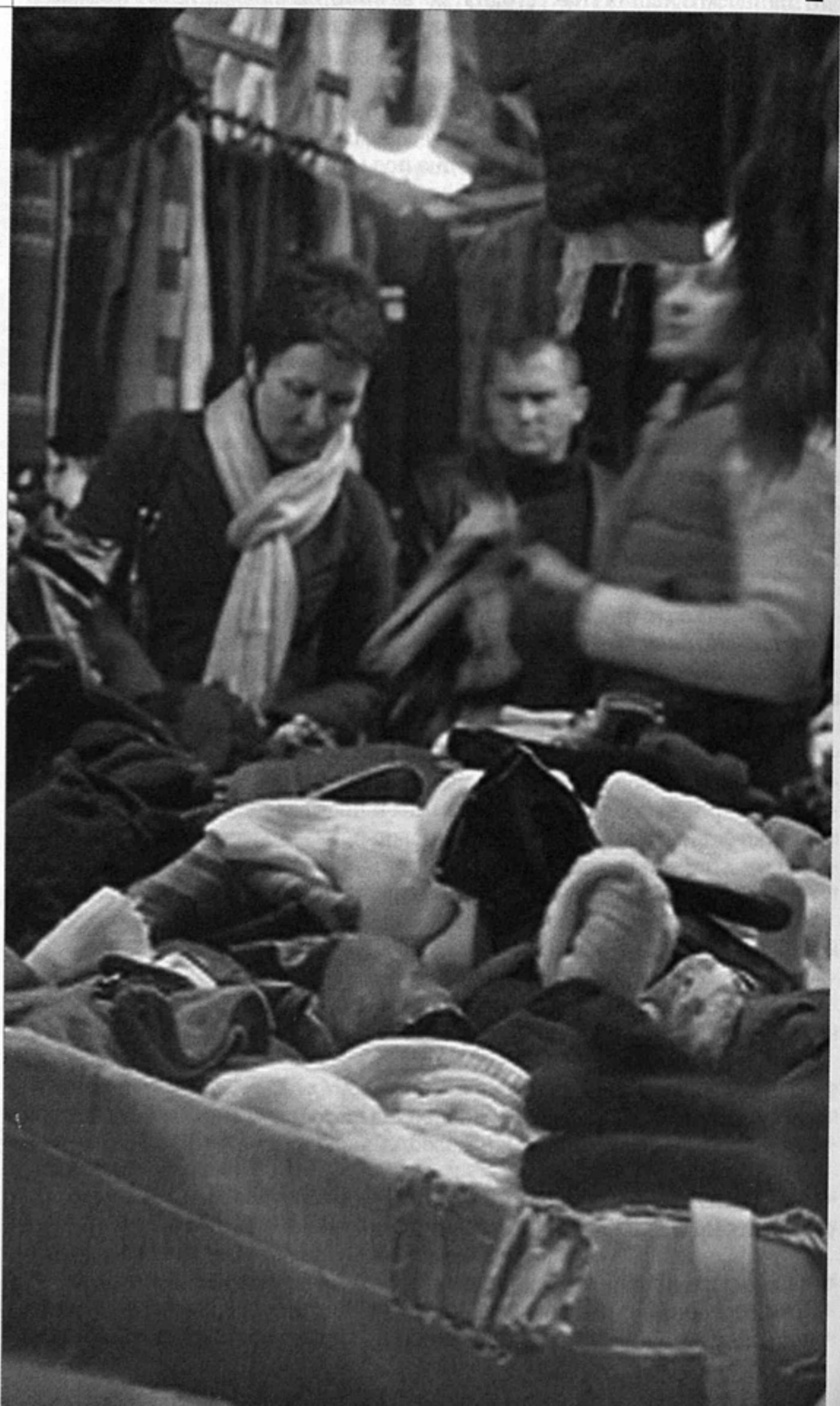
Бесконечно любящая тебя

Мама.

Vertigo, 2006, Autumn, Vol. 3, No. 3

Перевод с английского Елены Паисовой

Ч Т Е Н И Е



«Секонд хэнд»

821.161.1

МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ

Хлам

пьеса

Спасибо Руслану Маликову, Илье Овсеневу и Юрию Клавдиеву за разрешение использовать в пьесе фрагменты их биографий.

Действие происходит в магазине распродаж. Низкие потолки, на которых гудят синеватые лампы дневного света. Некоторые из них время от времени мигают, намекая на то, что их давно пора заменить. По всему периметру пола стоят большие корзины, в которые грудой навалена одежда — футболки, штаны, куртки, ветровки, рубашки, шорты, перчатки, платки, майки… Из этих куч одежды торчат палки с табличками — «Распродажа», Sale, «Скидки» и прочие указатели, объясняющие то, что вещи отдаются практически даром.

По всему этому пространству ходят люди, останавливаясь возле корзин, зарываясь в одежду, примеряя вещи. Они молчаливы и безлики, они похожи на тени в царстве мертвых, и, собственно говоря, их функция таковой и является. По мере появления второстепенных и дополнительных персонажей они надевают, примеряя, вещи, становясь на время героями этой истории. После того как функция каждого в качестве персонажа заканчивается, они, теряя интерес к вещам, снимают их, растворяясь среди остальных, копошащихся в хламе.

Не меняются только три персонажа — Филипп, Толстый и Анна Григорьевна. Это их история — их истории, которые начинаются в разных местах и в разное время, с разной скоростью, но которые приводят их в одну точку и заканчиваются здесь, в магазине со старомодной красно-зеленой неоновой вывеской «Одежда. Бренды. Скидки», в которой горят не все буквы.

Поэтому надо понимать, что любое упоминание какого-либо другого места, будь то кафе, берег реки, ночное шоссе, баня или заколоченная дача, должно решаться здесь, в этом месте.

Пьеса разбита на главы, названные по именам трех центральных персонажей. Это сделано исключительно для удобства чтения. Никаких пауз между частями, специально не указанных в тексте, не предусмотрено.

Еще одна просьба: при представлении пьесы в виде читки объявлять только внутренние ремарки. Обращение и ремарки, относящиеся к драматургическому решению пьесы, лучше в этом случае опустить.

Автор

Филипп

Один из мужчин находит в куче вещей дорогую рубашку, примерив которую, становится Продюсером, который встречается в кафе с Филиппом — мужчиной лет тридцати.

Филипп волнуется.

Ф и л и п п. Кофе, если можно. Спасибо. Нет, я есть не хочу, я бы выпил че-

го-нибудь. Ну если вы советуете чай, то... Да, конечно, я беспокоюсь о своем здоровье. Спасибо. Да, хорошо, к делу. О чем я сейчас рассказывал? Это своего рода социокультурный опрос. Мы делаем выборку, тысячу-две по регионам, и задаем этот вопрос. Я могу попытаться прямо сейчас его сформулировать. Надо? Да? Ну хорошо. То есть, конечно, было бы лучше, если бы я его как-то подготовил. И сам подготовился. Дома. Если грубо? Ладно, сейчас попробую... В первом приближении, да. Ну, в общем... Мы узнаем, какие смысловые точки в современном искусстве сейчас... ну, скажем так... наиболее актуальны для опрашиваемых. То есть что более интересно — когда из ничего, буквально из нуля, появляется человек и вот этот самый процесс становится тем, за чем мы наблюдаем. Я говорю в смысле какого-то духовного роста, естественно... Уф... Да, второй, сейчас... И второй — это процесс, описывающий рождение Бога из человека. То есть мы имеем два различных сюжета, распространенных в искусстве, и решаем, какой из них наиболее актуален для нас сегодня. Более... нам нужен, что ли...

Толстый

Появляется Толстый. Его ведет за руку обладательница желтой пушистой кофточки. Ее зовут Лена, ей, как и ему, девятнадцать.

Л е н а. Здесь красиво. Смотри, на том берегу уже огоньки появляются.

Т о л с т ы й. Это щебневый завод.

Л е н а. Лена, моя подруга, сегодня в кино пошла с Оскаром. Ты знаешь Осю?

Т о л с т ы й. Нет.

Л е н а. А Ленку? Нас три Лены, и поэтому все путают. Поэтому мы разделились. Одна Алена, другая Ленусь, а я Ленчик.

Т о л с т ы й (*повторяет*). Ленчик.

Л е н а. Давай завтра с Аленкой в кино пойдем?

Т о л с т ы й. Давай.

Л е н а (*задумчиво*). От реки так свежо, так приятно... (*Внезапно с присвистом.*) С-сука...

К ним приближается, пошатываясь, Пьяный парень. Он смотрит исподлобья и по его виду уже сразу все понятно, что случится сейчас, сегодня, завтра и через сорок лет.

П ь я н ы й. И херли вы тут сидите?

Т о л с т ы й. А что?

Л е н а. Пойдем.

П ь я н ы й. Закурить есть?

Т о л с т ы й. Не курю.

П ь я н ы й. И хули? Эй, ты, б...дь, куда пошли на х..., а ну стой!

Т о л с т ы й. Подожди. Ты иди, а я с ним поговорю.

Л е н а. Чего с ним говорить, он пьяный!

П ь я н ы й. Чего кал мнем? А? Чё, б...дь, самый на х... умный? Самый невъе...ный, да?

Т о л с т ы й. Тебе чего надо?

Парень вместо ответа несколько раз, не размахиваясь, тычет ножом в живот Толстому. Тот падает. Девушка и Пьяный отходят от него, начиная рыться в вещах в стоящей рядом корзине. Толстый остается лежать на месте.

Анна Григорьевна

Мимо проходит Анна Григорьевна. В ее руках две сумки. Она осторожно ставит их на землю. Обращается к Продавцу в запачканном несвежем фартуке.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Чебурек. Один. Да я знаю, сколько времени, сейчас... (*Смотрит на часики.*) Четыре утра. (*Начинает оправдываться.*) Но у вас же тут свет горит. Я поэтому и подумала... Извините...

Филипп

Кафе. Филипп вынимает сигарету из пачки, закуривает. Мужчина в рубашке ласково улыбается ему. Тот морщится, изображая ответную улыбку, и тут же тушит сигарету. Продюсер улыбается еще более ласково. Он похож на тех добрых, счастливых, светлых людей, которых так любят изображать в своих брошюрах свидетели Иеговы.

П р о д ю с е р. Ну и сколько вы хотите?

Ф и л и п п. Я думаю, что про деньги потом, да?

П р о д ю с е р. Я предпочел бы сразу обговорить этот вопрос.

Ф и л и п п. Давайте так, я все сде-

лаю и вы посмотрите, как я справлюсь, и там всё решим.

П р о д ю с е р. Хорошо. Вы уверены?

К ним подсаживается молодая женщина — Ирина. Она внимательно разглядывает их. Филипп старается не смотреть на нее. Прячет взгляд.

Ф и л и п п. Да, я абсолютно уверен.

П р о д ю с е р (*ласково*). Ну, как хотите.

И р и н а (*укоризненно*). Филипп...

Ф и л и п п. Простите, пожалуйста...

П р о д ю с е р (*спокойно и снисходительно*). Пожалуйста, пожалуйста...

Ф и л и п п. Алло.

И р и н а. Ну что?

Ф и л и п п. Я сейчас не очень...

И р и н а. Ты ему сказал про аванс?

Ф и л и п п. Нет еще. Слушай, мне, правда, сейчас не очень...

И р и н а. Скажи обязательно. Мы же договаривались.

Ф и л и п п. Да хорошо. Всё, пока.

И р и н а. Ты со мной очень грубо разговариваешь.

Ф и л и п п (*тихо и быстро*). Это кажется.

И р и н а. Что? Говори громче, я тебя не слышу.

Ф и л и п п (*громче*). Ты куда-то пропадаешь! Алё! Алё!

И р и н а. А я тебя прекрасно слышу. Не забудь про аванс.

Ф и л и п п. Алё! Алё!

И р и н а. Про аванс!

Ф и л и п п. Алё! Пропала... О чем мы говорили?

П р о д ю с е р. Мы говорили о деньгах. Вы сказали, что покажете какой-то макет или план или что как-то там начнете, а потом мы с вами еще раз встретимся и все обсудим. В том числе и денежный вопрос. Правильно?

Ирина сверлит глазами Филиппа.

Ф и л и п п. Правильно.

Толстый

Разметав вещи, из корзины выкарабкивается Мелкий. Он в ужасе. Он тормошит лежащего ничком Толстого до тех пор, пока тот не встает, медленно отряхивая колени.

М е л к и й. Где?! Где всё?!! Ты чего, не понял? Нас же убьют! Я убью тебя, а потом тебя убьют, убьют на хрен!!!

Т о л с т ы й. Я за шкаф переложил. У меня мама уборку делала — я, чтоб не нашла...

М е л к и й. Мамочки! Я чуть не обосрался. Мамочки, я чуть совсем не обосрался.

Т о л с т ы й. Слушай, а что ты хотел про Лену рассказать? Ты про нее что-нибудь знаешь?

М е л к и й. Прикинь, если бы реально вскрыли тайничок? Приехали бы пацаны: Мелкий, где товар? Ой, бля, пацаны, я тут обычно у одного толстого всё прячу, а там мама уборку делала, нашла, смотрит — чай зеленый, таблетки какие-то непонятные. Ну, и она, значит, все в мусоропровод...

Т о л с т ы й. Ты про Лену хотел рассказать...

М е л к и й. Чё про нее рассказывать? Ништяк у нее всё. Ну ты, Толстый, ну ты меня обломал! Где всё? За шкафом говоришь?

Т о л с т ы й. За шкафом. А почему ништяк?

М е л к и й (*деловито*). Всё на месте. Сегодня ж пятница, люди клубиться хотят, я прям затарюсь сейчас по самые...

Т о л с т ы й (*напоминает*). Ты про Лену говорил.

М е л к и й. Да она овца просто, вот и всё. Ты, когда из больницы выписался, ты заявление в милицию подавал, что она пропала?

Т о л с т ы й. Нет, но я...

М е л к и й. Никто не подавал. Решили полюбовно. Родители этого придурка, который тебя пырнул, и Ленчика родители, мать твою. Пока ты там, в ништяке под капельницей кантовался. Ты думаешь, откуда у вас холодильник новый? Это его предки отступного дали, чтоб твоя мать не гоношилась. Да и этот дурила, он же не хотел тебя ножиком-то.

Т о л с т ы й. Почему?

М е л к и й. Да, блин, какой ты непонятливый. Ленка с ним была уже год. У них там чуть ли не свадьба. А тут ты нарисовался.

Т о л с т ы й. Она его знала?

М е л к и й. Я ж тебе и говорю. Просто позлить его хотела, поэтому типа с тобой и мутила. А он напоролся водки и с ножом полез...

Т о л с т ы й. А ты почему молчал?

М е л к и й. Ты же мой друг, бляха.

Т о л с т ы й. Я так и думал, что она со мной не просто так.

М е л к и й. Да ладно тебе, другую найдешь.

Т о л с т ы й. Найду. А она где?

М е л к и й. В манде. После того случая родители собрались, посовещались и отправили их в Москву. Обоих. А тебе сказали, что типа пропала. Ну и он тоже.

Т о л с т ы й. Правда?

М е л к и й. На хер я тебе все это рассказываю? Я же тебе говорю, если б не я, то хрен бы кто тебе рассказал.

Анна Григорьевна

К Анне Григорьевне подходит худой парень в очках. Ему плохо.

П а р е н ь. Телефон. Недорого. «Нокиа». Цветной. Удобный. Полифония.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Чей?

П а р е н ь. Твой. Недорого.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Ох, я ж ими не умею пользоваться.

П а р е н ь. Удобный. (*Вяло очерчивает руками в воздухе невидимый шар.*) У-у-у...

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Вообще, мне нужен, конечно. А то вот так позвонить надо, а неоткуда. Не просить же людей на улице, правильно?

Парень садится на корточки, обхватывает себя руками. Ему плохо.

П а р е н ь (*слабо*). «Нокиа».

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Дома то у меня есть телефон. И сына телефон был, я ему поначалу звонила каждый почти день, а потом он мне запретил. Я тогда по выходным стала звонить.

П а р е н ь. Цветной. Недорого.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*с сомнением*). Ну не знаю, как же это недорого... Очень даже дорого, все-таки межгород... Такие счета приходили за телефон, что просто ой. Я старалась звонить после обеда, чтобы он проснулся уже, а то, если его звонком разбудить, он очень сердитый, кричит на меня.

П а р е н ь (*с надеждой*). Телефон?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Да, по телефону. А потом звоню, а он трубку не берет. Я звоню, звоню, а он трубку не берет. Пропал. Я же много раз звонила, в разное время. Нет его.

П а р е н ь (*медленно раскачиваясь*). По-ли-фо-ни-я...

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Да что толку звонить? Взяла вот и приехала. Искать приехала. Поезд два часа назад пришел. А у него квартира закрыта и света нет. Вот в этом доме квартира. Вот прямо вот здесь вот, с окнами сюда, на проспект. Я ее сама нашла, когда мы с ним поступать приезжали.

Парень с трудом разгибается, берет сумки Анны Григорьевны и уходит. Даже по его спине понятно, что ему плохо.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Эй! Эй, парень, это мои сумки! Эй!

Филипп

Филипп в такси.

Т а к с и с т. Вас куда везти?

Ф и л и п п. Улица Правды.

Т а к с и с т. Простите, вас как зовут?

Ф и л и п п. Филипп.

Т а к с и с т. Вот имена, к примеру. Каждое слово что-то значит. Вот, к примеру, Филипп — любитель лошадей.

Ф и л и п п. Я знаю.

Т а к с и с т. Я очень всем этим интересовался. Есть имена славянские, но их очень мало, есть римские, греческие и иудейские. А есть имена, которые ничего не значат. Вот меня зовут, например, Сергей. Сергеусы — был такой род. Или, к примеру, Антон — тоже был такой род, но это ничего не значит...

Ф и л и п п. Здесь направо.

Т а к с и с т. А вот недавно попалась мне книжка, там написано, что Сергей обозначает — стригущий. Ну, это же черт знает что. Вот Филипп — понятно, кого он любит, лошадей любит, ну а при чем тут стригущий?

Ф и л и п п. Следующий поворот налево.

Т а к с и с т. Кого он стрижет? Может, он кусты стрижет? А может, овец. Или по-другому, может, это парикмахер, правильно? Вы вот верите, что все встречи не просто так?

Ф и л и п п. Верю. Возле белого дома девятиэтажного остановите.

Т а к с и с т. Вот вы верующий?

Ф и л и п п. Я крещеный. Вот здесь остановите. Спасибо.

Таксист. Не понял, вы верите?

Филипп п. Я не воцерковленный.

Таксист. То есть верите в Бога или нет?

Филипп п. Да. Нет. Сложно... с-сейчас...

Таксист. Ну да бог с ним. Я ж это к чему... Как Господь сказал, все, что ни делается, все делается к лучшему, правильно?

Филипп п. Вот деньги. Спасибо. До свидания.

Таксист. Давайте я дам вам свой телефон.

Филипп п (*с тоской*). Хорошо.

Таксист. У вас машина есть?

К ним подсаживается Ирина. Молча смотрит на Филиппа.

Филипп п. Я тороплюсь, извините...

Таксист. Сейчас. Запишу вам телефон, и вы пойдете. Есть машина?

Филипп п. Нету.

Таксист. Ну вот если будет или у кого-то из знакомых есть, я вам пишу на такой визиточке. Это мои друзья, у них можно и шины поменять, и диски отбалансировать...

Ирина. Алло!

Филипп п. Извините.

Ирина. Ты должен быть уже полчаса назад? Ты где?

Таксист. Практически все виды кузовных работ.

Филипп п. Ты звонила полчаса назад.

Таксист. Они и рихтуют и красят сами.

Ирина. Ну, давай уже быстрее.

Филипп п. Я... Да, сейчас.

Таксист. Недавно сушильную камеру для покраски прикупили, так что сейчас просто песня.

Филипп п. Вы телефон хотели дать. Давайте ваш телефон.

Таксист. А я занимаюсь всем, что связано со здоровьем. Как Господь сказал — у здорового человека проблем нет, а у больного полон рот. Ну и вот, а это значит — фильтры для очистки воды отечественные. Вот вы пользуетесь фильтрами?

Филипп п. Да.

Таксист. Какие у вас фильтры стоят?

Филипп п. Немецкие какие-то. Вы извините...

Таксист. Сейчас самые лучшие фильтры — это отечественные. Или вот озонатор воздуха. С озонированным воздухом жить легче. Вы вот сразу почувствуете, как у вас жизнь поменялась. Сначала покашляете-покашляете, потом все меньше и меньше, меньше и меньше...

Толстый

К Толстому подходит девушка в крагах. Она изучает его, как манекен, который забыли в магазине. Толстый от этого чувствует себя неуютно.

Саша. Иди сюда, Толстый.

Толстый. Ну.

Саша. Ты сюда часто приходишь? В тир, в смысле?

Толстый. Нет.

Саша. Видишь того медведя? Вон маленький висит.

Толстый. Ну.

Саша. Вилки гну. Спорим, одним выстрелом собью?

Толстый. Ну.

Саша. Спорим или нет?

Толстый. Спорим...

Саша. Промазала...

Толстый. Ничего.

Саша. На что мы спорили? Не на минет, надеюсь?

Толстый. Нет, кажется.

Саша. Ну и отлично. Видишь эти штаны на мне?

Толстый. Вижу.

Саша. Как называются? (*Пауза.*) Краги. Они ковбойские, понял? Ладно, пошли гулять.

Они уходят.

Анна Григорьевна

Анна Григорьевна садится на корточки, обхватив голову, полностью повторяя позу парня, укравшего ее сумки. Продавец чебуреков смотрит на нее. Наконец не выдерживает.

Продавец (*сплевывает с сочувствием*). Шла бы в милицию. Чего рассиживаться-то?

Анна Григорьевна. Я не знаю, где милиция.

Продавец. Здесь через два дома ОПОП.

Анна Григорьевна. Кто?

Продавец. ОПОП. Опорный пункт охраны правопорядка.

Анна Григорьевна. А они найдут?

Продавец. Нет. (*Презрительно сплевывает.*) ОПОП он и в Африке ОПОП. (*Пауза.*) Чебурек будешь? У меня тут от смены осталось...

Анна Григорьевна. Нет, спасибо.

Продавец. Этот засранец давно тут промышляет. Он по ходу живет где-то рядом.

Анна Григорьевна. А вы здесь всех знаете?

Продавец. Ну а как же. Народ-то один и тот же ходит.

Анна Григорьевна. А вы не видели такого парня... Я сына ищу, он такой...

Продавец. Какой?

Анна Григорьевна. Я вам фотографию сейчас покажу. Вот...

Продавец. На тебя похож.

Анна Григорьевна. Он лучше. Не видели?

Продавец. Нет. Он чебуреки любит?

Анна Григорьевна. Чебуреки? Не знаю.

Продавец. Во нормально! (*Сплевывает от удивления.*) Мать называется...

Анна Григорьевна. Я мать.

Продавец. Я и говорю.

Анна Григорьевна. Он у меня пропал тут. Поехал поступать на кинооператора и пропал.

Продавец. Куда поступать?

Анна Григорьевна. На кинооператора. Я ему камеру купила на шестнадцать лет, и он на нее все снимал. У него очень хорошо получалось. Свадьбы снимал, торжества разные...

Продавец. Понятно всё. Не мужик ни хера. Пошел бы ко мне, я бы его на полный день поставил чебуреками торговать, мужиком бы вырос. А так... (*Презрительно сплевывает.*) Цветочки-свадебки...

Анна Григорьевна. Неправда, он взрослый, он мужчина. Он, когда Леру привел, сказал, она у нас теперь всегда жить будет. Лера хозяйственная, я на кухне спала, так она меня будила уже часов в восемь, чай делать. Потом, правда, ее выгнал...

Продавец. Если женилка отросла, это ж не значит, что мужик. Мужик — это кто деньги зарабатывает.

Анна Григорьевна. Успеет еще, назарабатывается. Еще много впереди такого...

Продавец. С пяти лет к станку надо приковывать. Чтоб знали, почем фунт.

Анна Григорьевна (*автоматически поправляет*). Почем фунт лиха.

Продавец (*иронично сплевывает*). Не, мать. Правильнее говорить — почем фунт.

Филипп

Филипп, чувствуя свою вину, много говорит, жестикулирует, время от времени, поглядывая на Ирину. Та, наоборот, немногословна, занята каким-то бессмысленным делом. Например, делает ножницами дыры в старой футболке, время от времени разворачивая ее и разглядывая на свет.

Филипп. Представляешь, таксист попался, спрашивает меня, верю ли я в Бога. И ему хочу ответить, и понимаю, что вопрос на самом деле интимный, дальше некуда. Ну что я ему могу сказать? Я, с одной стороны, поклоны не бью все время, креститься вообще не умею. А с другой — я же все время об этом думаю, ну что там смысл или там моральный императив ну и как жить со всем этим. Правда, ведь?

Ирина. Правда.

Филипп. Ну и вообще время такое, что просто так о своих отношениях с Богом постороннему и не расскажешь. Может быть, это такая интеллигентская во мне зараза, но я чувствую, что это вроде как про секс с женой в подробностях малознакомому человеку рассказывать. Правильно?

Ирина. Кстати, о сексе...

Филипп. Ты же знаешь, это ж моя мания, вычислять все эти знаки времени. Мне кажется, это ощущение интимности, стыда, всё это конкретно про сегодняшний день. Кстати, надо у Тургенева посмотреть, как в то время про это говорили. Тургенев, он писатель грубый, он проболтается и не заметит. А вот Толстой, например, тот, как у нас возле подъезда говорят, за базаром следил. Толстого поймать невозможно, скользкий, как кусок мыла...

Ирина. Кстати, о сексе.

Филипп (*мгновенно*). Да?

И р и н а. Целый рюкзак порнухи, это тоже знаки времени?

Ф и л и п п. Какой рюкзак? Я говорю, Толстой...

И р и н а (*заинтересованно*). Да, да? И что Толстой?

Ф и л и п п. Понимаешь?

И р и н а. Понимаю.

Ф и л и п п. Когда Люда ушла, у меня два года был период...

И р и н а (*с деланным сочувствием*). Дрочил?

Ф и л и п п (*с укором*). Ира. Ну что ты, в самом деле? Я, правда, эти два года не выходил из дому, не работал, ничего не делал. Просто ждал, пока меня отпустит.

И р и н а (*язвительно*). Кое-что ты все-таки делал.

Ф и л и п п. Ира, ты не знаешь, как мне было больно тогда, и делаешь мне больно сейчас. Правда.

И р и н а. Фил. Я этого не понимаю и понимать не хочу. Еще утром я просто хотела убраться дома и разгрести весь этот хлам. Теперь я хочу, чтобы ты унес из дома эту гадость. Сейчас же.

Ф и л и п п. Ну, если это для тебя значит...

И р и н а (*прерывает*). Значит. Еще как значит. И еще просьба. Можешь считать меня сумасшедшей, но я очень хочу, чтобы ты потом сходил в баню.

Ф и л и п п (*поспешно*). Я в душ могу сходить. Сейчас. Хочешь?

И р и н а. Иди в баню. Мне тогда психологически будет проще открыть тебе дверь, когда ты вернешься.

Ф и л и п п. Как скажешь.

И р и н а. Это стоит в прихожей.

Ф и л и п п. Пока.

Толстый

Толстый и Саша сидят на полу. В руках у Саши коробка с пуговицами. Она бросает пуговицы, стараясь попасть в один из коробов. Так еще бросают камешки в реку, стараясь попасть в плывущую бутылку.

С а ш а. Жуткие вещи рассказываешь, Толстый. Вот это кидалово, блин!

Т о л с т ы й. Ну.

С а ш а. А сейчас что ты собираешься делать?

Т о л с т ы й. Не знаю.

С а ш а. Ну ты будешь что-нибудь делать-то? Искать их и карать, сука. Разве нет?

Т о л с т ы й. Не знаю, я не решил.

С а ш а. Если ты ничего делать не будешь, то иди ты в жопу.

Т о л с т ы й. Почему?

С а ш а. Да потому что ты тогда хлам. Нарожали хлам, он дышит моим воздухом, ест мою еду, поганит мою планету. Живете просто так. Как... хлам.

Т о л с т ы й. Я не хлам.

С а ш а. Чем докажешь? (*Пауза.*) Сколько тебе лет?

Т о л с т ы й. Девятнадцать.

С а ш а. А знаешь, сколько мне лет? Несколько тысяч. А знаешь, почему? Потому что у тебя в жизни ничего не происходит. Если собрать все, все, что у тебя было, в одно, окажется — несколько месяцев. А я живу каждый день, все 24 часа. Понял?

Т о л с т ы й. Ну.

С а ш а (*вздыхая*). Хрен его знает, как с тобой разговаривать. Ты все время «нукаешь».

Т о л с т ы й. А что надо говорить?

С а ш а. Надо соглашаться. Или отказываться.

Т о л с т ы й. Я согласен.

С а ш а (*кричит*). С чем?! (*Пауза.*) Хочешь, чтоб твой день стал на несколько часов больше?

Т о л с т ы й. Ну. То есть да.

С а ш а. Домой ты больше не вернешься. Никогда. Понял?

Т о л с т ы й. Да.

С а ш а. Пойдем, я тебя со своим парнем познакомлю.

Анна Григорьевна

Продавец и Анна Григорьевна.

П р о д а в е ц. То есть там все деньги были?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Все.

П р о д а в е ц. Ну ты блин... (*Сплевывает.*) Попала, в общем.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*соглашаясь*). Попала.

П р о д а в е ц (*испуганно*). Так, всё, я закрываюсь. Мы с девяти работаем.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*не поняла*). Что?

Продавец поспешно отходит, заинтересовавшись каким-то тряпьем в корзине. И тут же становится понятно, почему. К Анне Григорьевне на не-

гнущихся ногах приближается Парень, который украл ее сумки.

П а р е н ь. Ты.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Где мои сумки?

П а р е н ь. Сумки?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Я в милицию пойду.

П а р е н ь. Слушай...

Он берет ее за предплечье и с силой пригибает так, что они практически садятся на землю. Парень медленно провожает взглядом пролетевшие у них над головой черные с зазубринами диски.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*испуганно*). Что?

П а р е н ь. Я спас тебя.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Что?

П а р е н ь (*выпрямляясь*). Мне домой надо. Отведи.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Зачем?

П а р е н ь. Всё другое. Смотри, что у меня есть...

Он снимает тощий рюкзак с плеч, открывает его и замирает, молча глядя внутрь. Парень смотрит внутрь рюкзака, как на экран телевизора. На его лице синеватый отсвет, как от экрана. Анна Григорьевна, стараясь делать это незаметно, встает и маленькими шажками начинает отходить от Парня. Свет в рюкзаке гаснет, Парень поднимает голову, и Анна Григорьевна замирает. Парень засовывает руку в рюкзак и вынимает ее уже с пистолетом. Направляет пистолет на Анну Григорьевну.

П а р е н ь. Я живу рядом. Здесь. Сам не найду. Помоги мне, а я тебе все это дам.

У Анны Григорьевны начинает дрожать подбородок. Парень подходит к ней и вкладывает пистолет ей в руку. Пистолет падает на землю. Он снова вкладывает пистолет ей в руку раз за разом до тех пор, пока она не сжимает его в пальцах.

П а р е н ь. Возьми. Дарю, а ты меня отведешь. Щель через всю улицу, и дома как попало. Не пройти, понимаешь? Все перекручено, узлы, разрезы со светом вдоль полосок...

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Что тебе надо от меня?

П а р е н ь. Домой меня отведи. Тут рядом. Понимаешь?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Отпустите меня, пожалуйста...

П а р е н ь. Мы же дети все, кроме них. Ты не будь целлофаном. Помоги мне. Тут рядом. Ты меня спаси. На вот тебе...

Он вынимает из кармана грязный платок и протягивает его Анне Григорьевне. Та несколько секунд смотрит на Парня. Берет платок.

П а р е н ь. Вытри глаза. Видишь? Я тебе помогаю.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*успокаиваясь*). Давай я тебя отведу. Тебе домой надо?

П а р е н ь (*кивая*). Домой. Там башни.

А н н а Г р и г о р ь е в н а (*решительно*). Пошли. Куда?

П а р е н ь. Вот тут рядом. Голубой дом, там ОПОП еще. (*Улыбается.*) Они мух едят. Ам. (*Пауза.*) Ам. (*Смеется.*)

Анна Григорьевна решительно берет Парня под руку. Пистолет, чтобы он ей не мешал, она засовывает в карман.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Показывай.

П а р е н ь. Вот сюда... Стой! Не наступай здесь...

Они старательно обходят пустое пространство и идут дальше — наркоман на негнущихся ногах и решительная пожилая женщина.

Филипп

Филипп стоит с рюкзаком за плечами. К нему подходят люди. Несколько человек. Все в одинаковых оранжевых футболках. Молча его изучают. Пауза затягивается.

П е р в ы й (*с наездом*). Молодой человек, можно вас обнять?

Ф и л и п п (*обреченно*). Можно.

Первый обнимает его. К нему подходит Вторая.

В т о р а я. А со мной? Обниметесь?

Ф и л и п п (*скорбно*). Давайте.

Они обнимаются. Все остальные члены группы по очереди подходят к Филиппу и молча обнимаются с ним. Попов — среднего роста мужчина лет сорока пяти, — дождавшись, пока Филиппа обнимет последний, подходит к нему, становится рядом.

П о п о в (*деловито*). Ну что, наобнимался? Куда идем?

Ф и л и п п. Попов, кто это был?

П о п о в. Эти то? В футболках? Да у них тут гнездо, тренинговый центр.

Это с курсов ребята. Знаешь такие — тренинги личного и корпоративного роста. Стань лидером, спланируй жизнь, убей Бога. Ну и все такое.

Ф и л и п п. А эти, значит, обнимаются?

П о п о в (*пожимая плечами*). Да черт его знает. Им видать их гуру сказал на улице со всеми обниматься. Вот они и пошли.

Ф и л и п п. А с тобой почему не обнимались?

П о п о в. А я местный, им со мной неинтересно.

Ф и л и п п. Нет, Попов. Я думаю, это потому, что ты еврей. У тебя генетическая защита.

П о п о в. Когда все надоест, сам такие курсы организую. Назову — «оптимизация общения». Это я, в смысле, пытаюсь понять, почему ты меня из дому выдернул.

Ф и л и п п. Во-первых, я спасаю твою жизнь — без меня ты ее тратишь на компьютерные игры. Во-вторых, меня Ира из дому выгнала. В-третьих, ты мне должен помочь избавиться от рюкзака. Пустырь какой-нибудь здесь знаешь?

П о п о в. Здесь, в центре города? Конечно, знаю. Пошли.

Делает несколько шагов. Филипп не трогается с места. Попов останавливается. Поворачивается к нему.

Ф и л и п п. Даже не спросишь меня, зачем мы туда идем?

П о п о в. Оптимизация общения. Сам расскажешь. Пошли.

Ф и л и п п. У меня тут порнография в рюкзаке. Кассет сорок-пятьдесят.

П о п о в. Так это очень хорошо. Сожжем?

Ф и л и п п. Закопаем.

Попов возвращается к Филиппу. Внимательно смотрит на него. Молча обнимает Филиппа. Отходит на два шага.

П о п о в. Я тоже так с молодостью прощался. Поехал в родной город и в запой там ушел на неделю.

Ф и л и п п. И что?

П о п о в (*пожимая плечами*). Ну как тебе сказать. Пока пил, она и ушла. Молодость в смысле. Даже и не заметил. Проснулся с бодуна на каком-то балконе в спальном районе. Холодно, а я в одних трусах. Встал кое-как, стою, вниз смотрю с девятого этажа... Время — часов шесть утра. Люди на работу идут... Вот и всё.

Ф и л и п п. Что «вот и всё»?

П о п о в. Бросился вниз и разбился насмерть. (*Идет дальше. Оборачивается, поняв, что Филипп по-прежнему стоит на месте.*) Пошли.

Филипп трогается с места, догоняет Попова, и они уходят.

Толстый

Темнота. Видны только силуэты Саши, Дениса и Толстого. Саша на всякий случай встает между Толстым и высоким Денисом.

С а ш а. Денис, а чего это у нас света нет? Лампочка перегорела?

Д е н и с. Кто это?

С а ш а. У нас же свечи где-то лежали?

Д е н и с (*раздраженно*). Вот и попробуй их тут сама найти! Темно, как в жопе у негра. Кого ты привела? Ты, сало, тебя как зовут?

С а ш а. Толстый его зовут. Он теперь с нами будет.

Д е н и с. Он нам не нужен. Пошел вон.

С а ш а. А я тебе говорю, нужен. Он на самом деле отчаянный.

Д е н и с. Да ладно?

С а ш а. Я тебе отвечаю.

Д е н и с. Сало, лови нож. (*Звяканье упавшего ножа.*) Б...дь, ты хоть что-нибудь можешь нормально сделать? Подними. А ну-ка х...ни себе по венам. Слабо?

С а ш а. Денис, отстань от Толстого.

Д е н и с. Я тебе говорил, он нам не нужен. Эй, погоди! Погоди, бляха, ты чего делаешь, отдай нож!!! Дурррак, сука... Давай сюда... Да ты его сначала вытри себе об рукав, мне эта твоя х...ня вообще не нужна.

С а ш а. Ну чё, берем его с собой?

Д е н и с. Да он же псих!

С а ш а. Берем?

Д е н и с. Да пусть идет. Ты ему сказала?

С а ш а. Нет. Не сказала. Слушай, Толстый, мы, короче, это, у нас бизнес...

Д е н и с. Дачи мы вскрываем в поселке. Тут же их вокруг города, этих

кооперативов, как собак. И мы, значит, с Сашкой, как Бонни и Клайд.

Толстый. Ну.

Саша. Если ты с нами, ты домой не вернешься. Понял? Ну или не ну?

Толстый. Ну.

Анна Григорьевна

Звучит дверной звонок. Анна Григорьевна и Парень ждут, когда им откроют. К ним выходит Мария Григорьевна. Она ровесница Анны Григорьевны, одета более бедно, хотя выглядит более интеллигентно, чем Анна Григорьевна. Все молча смотрят друг на друга.

Парень. Я в комнату.

Отодвигает Марию Григорьевну с пути и уходит. Мария Григорьевна молча стоит, смотрит на Анну Григорьевну. Та чувствует себя неловко.

Анна Григорьевна. Он попросил меня до дома его довести. Он бы сам не дошел. (*Пауза.*) Извините... Я пойду...

Поворачивается и уходит. Мария Григорьевна без выражения смотрит ей вслед. Анна Григорьевна отходит уже достаточно далеко (даже лучше, чтобы она совсем скрылась из виду), когда Мария Григорьевна ее окликает.

Мария Григорьевна. Вас как зовут?

Анна Григорьевна поспешно возвращается.

Анна Григорьевна. Анна Григорьевна. А вас?

Мария Григорьевна. Вы почему сюда его привели?

Анна Григорьевна (*волнуясь*). Ну как же. А если бы... ну не могла же я его бросить, у меня тоже сын и... А он что, здесь не живет? Не надо было?

Мария Григорьевна. Анна Григорьевна, чаю хотите?

Анна Григорьевна. Время сейчас сколько? Пять утра? Я ведь не то что... Неудобно, да и вы, наверное, спать хотите...

Мария Григорьевна. Я тоже Григорьевна. Мария Григорьевна.

Анна Григорьевна (*почему-то обрадовавшись*). Ну вот как замечательно!

Стоят, смотрят друг на друга.

Мария Григорьевна (*мягко*). Идемте.

Берет Анну Григорьевну за рукав, они заходят внутрь.

Филипп

Люди выстраиваются в небольшую очередь. Попов и Филипп встают в эту очередь.

Попов. Что берем?

Филипп. Только если можно, давай водку не будем пить.

Попов. А что?

Филипп. Лучше коньяку. Самого-самого дешевого.

Попов. Дорого.

Филипп. У меня с собой денег только на баню. Давай я у тебя займу. А еще мне скоро аванс дадут.

Попов. Я бы дал взаймы. Но ты же потом пропадешь на целый месяц.

Филипп. Я просто не могу общаться с человеком, которому должен. Я очень мнительный. Мне все кажется, он о долге думает — почему это я его не возвращаю? (*Поспешно добавляет.*) Но все-таки коньяк лучше. Правда.

Попов. Тебе за что аванс должны?

Филипп. Ну я тебе рассказывал. Два пути в искусстве, все такое. Обещали сразу дать, как только...

Попов (*обрывая*). А, вспомнил. Я, кстати, об этом думал. Вот насчет того, чтобы человек богом становился, я не слышал. А вот как из твари в люди...

Филипп. Ты не совсем правильно...

Попов (*обрывая*). А вот как из твари в люди — это пожалуйста. Ты про этого корейского студента слышал, который кучу народу уложил? Там у них, в Америке.

Филипп (*неуверенно*). Ну, что-то как-то...

Попов (*укоризненно*). А еще интересуешься современностью. Стыдно должно быть. Ну так вот. Там еще какая смешная штука была. Он там преподавателя застрелил, который чудом в Холокост выжил. Представляешь — выжить в такой мясорубке, чтоб тебя грохнул сбрендивший корейский студент. А я чем его хуже? Тоже еврей, тоже математику преподаю. Вот поэтому этой историей, сам понимаешь, заинтересовался.

Филипп (*бормочет*). Действительно смешно...

П о п о в. Ну, в общем, тема эта для меня самая актуальная. Ну я и полез в Интернет смотреть про него. А он никакой.

Ф и л и п п. В смысле?

П о п о в. Там его фотографии повесили. Он никакой. Ты бы мимо прошел, не заметил, даром что кореец. И жизнь его была никакой. А потом он взял два пистолета и стал кем-то.

Ф и л и п п. Заказчик не одобрит. Гуманизма нет.

П о п о в. Хрен с ним, с заказчиком. Я тебе говорю про пустое место. Было пустое место, жило себе, воздух не портило. А потом пошло и перестало быть им. А? Как тебе?

Ф и л и п п. Ну это же версия только. Я вот тоже пустое место, я же никого не пристрелил.

П о п о в. Дурак ты, Фил, а не пустое место.

Подходит их очередь.

П о п о в. Коньяк, пожалуйста. Два. И стаканчики.

Толстый

Саша ходит по комнате дачного домика, рассматривая, что можно взять. Толстый замер в углу.

С а ш а. Телевизор старый. Такой даже не скинуть никуда. Даже на запчасти. (*Кричит.*) Денис, нашел чего-нибудь?! (*Денис не отвечает.*) Это не люди, это какие-то сраные вороны, тащат всякий хлам, поломанные пылесосы, коробки, блин, говно всякое. (*Замечает странное поведение Толстого.*) Ты чего?

Т о л с т ы й. Это Ленкиных родителей дача.

С а ш а. Каких родителей? А! Поняла. Так надо ее сжечь. Правильно?

Т о л с т ы й. Не знаю.

С а ш а. У меня мысль. (*Подходит к коробкам, роется в них.*) Сейчас найдем. Они же сюда все наверняка стаскали...

Т о л с т ы й. Что стаскали?

Саша выпрямляется, найдя то, что искала.

С а ш а. Смотри, Толстый, письма. Я люблю письма читать чужие. Толстый, это же от бабы твоей бывшей, письма. Правильно? Смотри, тут подпись — Лена Ковылина. (*Читает вслух.*) «Андрей открыл свое дело. Он очень старательный». Это кто такой Андрей? (*Смотрит на Толстого.*) А, ну да, понятно.

Т о л с т ы й. Андрей — это ее муж.

Саша подходит к нему, берет его за руку, вкладывает ему в ладонь конверт, трясет за плечи.

С а ш а. Что нам всегда не хватало?

Т о л с т ы й. Что?

С а ш а (*торжественно*). Толстый. Теперь у тебя есть ее адрес. Ты понял это?

Т о л с т ы й. Ну.

С а ш а. Ты кто? Ты хлам или кто?

Т о л с т ы й. Нет.

Входит улыбающийся Денис. На нем огромная женская енотовая шуба. Шуба старая и довольно облезлая.

Д е н и с (*с гордостью*). А? Ну как? Гангста рэп?

С а ш а. Дэн, ну ты как найдешь что-нибудь... Брось ее на хрен.

Д е н и с. Ни х...я. Я ее с собой возьму.

С а ш а. Дэн, ну хорош, правда. Ты чё, головой ударился? Куда ты в ней пойдешь?

Д е н и с (*переставая улыбаться*). Куда надо, туда и пойду. Чё тебе не нравится?

С а ш а. Не... Ну просто на хрена...

Д е н и с. Я сказал, я возьму! Надоест, скину кому-нибудь.

С а ш а. Кому?

Д е н и с. Я не понял, ты чё, вообще, на меня наезжаешь?

С а ш а. А ты чё?

Д е н и с (*не глядя на Толстого*). Толстый, выйди.

С а ш а (*не глядя на Толстого*). Подожди нас возле домика.

Толстый выходит. Денис подходит к Саше вплотную. Несколько секунд смотрят друг на друга. Начинают целоваться, лихорадочно раздевают друг друга.

Анна Григорьевна

Анна Григорьевна и Мария Григорьевна сидят на кухне. Семь часов утра.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. ...А потом я из хора ушла. Мне Аркадий Игнатьевич говорит: «Аня, ты же пять лет на это потратила, ты у меня уже солистка, я, — говорит, — хочу, чтобы ты на 9 Мая «Вологду» пела». А я молчу, смотрю на него. У меня еще сапог такой был, с дыркой в подошве, и я смотрю на

него, молчу, а сама пальцем в это время землю колупаю.

Смеются.

Мария Григорьевна. И что?

Анна Григорьевна. Ну а что? У него же детей нету, он не понимает, он в этом хоре всю жизнь провел — без семьи, без дома.

Мария Григорьевна. И потом уже к вам домой не заходил?

Анна Григорьевна. Как отрезало. А мне что? У меня ребенок, он же болеет все время. Какие тут песни могут быть?

Мария Григорьевна. Вы его найдете, вашего сына. Обязательно.

Анна Григорьевна (*негромко*). А когда он у вас?..

Мария Григорьевна. Давно. Сначала ничего еще не понимала. Потом вещи стали из дома пропадать. Потом он уже и прятаться перестал. Домой вот еще приходит, как сегодня, раз в пять дней, но это он по привычке.

Анна Григорьевна. А лечить?

Мария Григорьевна встает, прохаживается. Садится на свое место.

Мария Григорьевна. Вы извините, что не накормила вас. Дома шаром покати. Чай вот только.

Анна Григорьевна. Да я ничего. Нормально. Спасибо.

Мария Григорьевна (*внезапно*). Я вот знаете, о чем все время думаю. А нужны мы им?

Анна Григорьевна. Кому?

Мария Григорьевна. Детям. Вот я за ним бегаю, ночей не сплю, с ума схожу. А кому это все больше надо — мне или ему? Ему? Вряд ли. Вот он сегодня дозу не нашел, зато купил в аптеке всякой дряни и напился ее, чтобы сбить. Сейчас ему хорошо, я ему не нужна. А мне плохо. Это мне он нужен, понимаете? Только мне. Мы просто так за жизнь цепляемся, через детей. Им наша любовь, как прошлогодний снег...

Анна Григорьевна с ужасом смотрит на нее.

Анна Григорьевна. Что вы такое говорите? Что вы говорите, Мария Григорьевна?!

Мария Григорьевна (*раскаявшись*). Простите. Простите ради бога. Это от отчаяния всё. Я так на самом деле не думаю, я... Простите.

Закрывает лицо руками. Молча сидит. Анна Григорьевна с жалостью смотрит на нее. Долгая пауза.

Анна Григорьевна (*тихо*). «Старинные часы еще идут». (*Мария Григорьевна сидит в той же позе.*) «Старинные часы — свидетели и судьи. Когда ты в дом входил, они слагали гимн, звоня тебе во все колокола...»

Мария Григорьевна отнимает руки от лица, смотрит на нее с неопределенным выражением лица. Анна Григорьевна начинает петь.

Анна Григорьевна.

Когда ты не сумел меня понять,
Я думала, замрут все звуки
во Вселенной.
Но шли мои часы, торжественно
печально.
Я слышала их поминальный звон.

Начинает петь в голос. Голос у нее, оказывается, неплохой. Мария Григорьевна смотрит на нее, замерев.

Анна Григорьевна.

Жизнь невозможно повернуть назад.
И время ни на миг не остановишь.
Пусть неопрятна ночь и одинок
мой дом.
Еще идут старинные часы...

Обе поют.

Жизнь невозможно повернуть назад.
И время ни на миг не остановишь.
Пусть неопрятна ночь и одинок
мой дом.
Еще идут старинные часы...

Филипп

Филипп и Попов вынимают весь хлам из одного из коробов. Рядом с ними на земле стоят две бутылки. Одна пустая, другая уже початая.

Филипп. Хорошо, когда телефон дома оставляешь. Как будто в другую страну уехал.

Попов. Телефон дома забыл?

Филипп. Без него такое ощущение, что теперь все можно. Никакой ответственности. Человека убьешь — и ничего тебе не будет.

Попов. Ох, не шути так. Я ж тебе говорю, после того случая с корейцем я вообще каждый раз вздрагиваю, когда студенты на экзаменах зачетки из карманов вынимают.

Филипп. Выпьем?

Берет с земли бутылку, делает глоток, передает ее Попову.

П о п о в. За мир во всем мире. (*Выпивает, ставит бутылку на место.*) Кажется, напьемся сегодня.

Филипп вынимает из короба последние вещи.

Ф и л и п п. Ну что? Хороним?

П о п о в. Только давай сделаем это торжественно.

С торжественным видом вынимает VHS-кассету из рюкзака, смотрит на нее и внезапно фыркает от смеха.

Ф и л и п п. Чего?

П о п о в (*показывая кассету Филиппу*). Ну какой тут ритуал, когда такие названия?

Ф и л и п п. «Член временного правительства». (*Пожимает плечами.*) Нормальное название. Авторы фильма восстанавливают исторические события 1917 года. Ну, естественно, с рядом допущений.

П о п о в. Я поверить не могу, что ты смотрел всю эту...

Ф и л и п п. Порнуху?

П о п о в. Да.

Ф и л и п п. Я правильно все понимаю? Мне это говорит человек, который в возрасте сорока четырех лет сливает бóльшую часть жизни на разведение и убийство разноцветных компьютерных таракашек?

П о п о в. А вот не надо этого. У меня другой случай, у меня, между прочим, акт сознательного социального эскапизма. Мне ваш мир неинтересен. Где-то же я должен отдыхать от него? Наркотики принимать уже поздновато, пить столько здоровье не позволяет. Что мне еще остается?

Ф и л и п п. Так и я не от хорошей жизни, Попов. Если бы я все это не смотрел, я бы загнулся. Время плохое было, понимаешь? Вставляешь в магнитофон, наливаешь первый стакан и постепенно засыпаешь. Ночью проснешься случайно, пьяный, а у тебя кто-то в комнате живет, какие-то люди... И никому никакой любви не надо. И кажется, что любви не существует, есть только такое все...

П о п о в. Да я помню все эти твои депрессии. (*Кидает кассету в короб.*) Не жалко?

Ф и л и п п. Если я чего-то и добился в жизни, так это того, что я легко избавляюсь от любого хлама.

П о п о в. Тебе же Ирка приказала? Или как?

Филипп оставляет вопрос без ответа. Вынимает новую кассету из рюкзака и бросает в короб. Попов рассматривает новую кассету, качает головой.

П о п о в. Сложная конструкция... Мне все это напоминает советские времена с построением пирамид. Пирамиду строй, пирамиду рушь... (*Вглядывается в обложку.*) Фил, так здесь же одни мужчины в этой... э... инсталляции. (*Читает название.*) «Соблазняющие механики»... М-да...

Ф и л и п п (*продолжая выкидывать кассеты*). Это я одно время думал: может, я на самом деле гомосексуалист? Может, я пидор, и поэтому мне не везет? И все мои неудачи от этого? Вот и решил проверить.

П о п о в. Ты со мной не делился такими сомнениями. (*Бросает кассету в коробку. Некоторое время молча, по одной вынимают кассеты из рюкзака и выкидывают их.*) Ну и что?

Ф и л и п п (*так же стремительно*). Да вроде нет. Нормально всё.

Выбрасывают последние кассеты. Попов выпрямляется.

П о п о в (*задумчиво*). Знаешь, может, я, как всякий неудачник в моем возрасте, смотрю на мир без удивления, но мне кажется, что вся эта штука, от которой мы сейчас избавились, совершенная ерунда по сравнению с реальной смертью. Поэтому не бывает так, что ты играешь в компьютерные игры, а потом убиваешь людей по-настоящему. Я в это не верю.

Ф и л и п п. А во что ты веришь?

П о п о в. Ни во что не верю. Верю, что можно жить без веры.

Ф и л и п п (*недоверчиво*). Да брось.

П о п о в (*внезапно устало*). Бросил уже. Я пойду, Фил, ты меня извини. Домой хочу. Устал.

Ф и л и п п. Попов, ну ты чего? Я тебя обидел?

П о п о в (*безразлично*). Да нет, не обидел. Домой хочу.

Ф и л и п п (*разочарованно*). Ну вот.

П о п о в. Давай без этого. Просто устал. Все меньше и меньше могу куда-то из дому выходить. Быстро устаю.

Ф и л и п п. Это потому что...

Попов обрывает его, протягивая ему руку для пожатия. Филипп смотрит на эту руку, медленно ее пожимает.

П о п о в (*как бы извиняясь*). Оптимизация общения.

Поворачивается и быстро уходит. Филипп берет почти полную бутылку коньяка, задумчиво смотрит на нее.

Толстый

Выстрел. Выбегает Толстый. Падает, прикрывает голову руками. Через несколько секунд появляется Денис. Он тащит Сашу, на которой футболка с некрасивым красным пятном на груди. Кладет ее рядом с Толстым.

Д е н и с. Это казаки! Казаки, б...дь! Мне же сказали, без охраны! Ее в больницу надо! Ты понял?!

Толстый поднимает голову, с ужасом смотрит на Сашу. Та не двигается.

Д е н и с. Я на шоссе, тачку ловить. Смотри за ней!

Толстый, не отрываясь, смотрит на Сашу. Денис хватает его за воротник, притягивает к себе.

Д е н и с. Ты понял?! Смотри за ней!!!

Т о л с т ы й. П-понял.

Денис вскакивает и убегает в темноту. Толстый подползает к Саше. Та не двигается. Он трогает пятно на ее груди. Садится рядом с ней на землю. Раскачивается и бормочет, не глядя на нее.

Т о л с т ы й. Саша, ты не умирай. Я поеду и докажу им всем. Я тебе докажу и им всем. Я не хлам, Саша. Я поеду и накажу их там. И его, и ее.

Появляется Денис. Без сил садится рядом с ними.

Д е н и с (*в отчаянии*). Не останавливаются. Никто не хочет останавливаться.

Т о л с т ы й (*продолжает, не обращая внимания на Дениса*). Я тебе обещаю. Я поеду, и убью их. Я тебе сейчас клянусь. Я застрелю их обоих. Я не хлам. Я тебе докажу, что я не хлам.

Денис встает. Смотрит на Толстого.

Т о л с т ы й. Я перестану быть хламом, Саша. Я тебе обещаю. Я клянусь тебе.

Денис внезапно ногой бьет Толстого так, что тот падает ничком. Начинает яростно избивать лежащего Толстого ногами. По его лицу катятся слезы.

Д е н и с. Это не кино, мудак! Это не кино, ты слышишь? Она же умирает! Она же по-настоящему умирает, ты, мудак!!! Это не кино! Не кино! Не кино! Не кино!!!

Толстый лежит, не шевелясь, прикрыв голову руками. Денис перестает избивать его.

Д е н и с (*тяжело дыша*). Хватит играться в кино... Господи... Саша...

Он берет Сашу на руки и уходит. Толстый медленно садится в ту же позу. Раскачивается, что-то бормочет. Слов не слышно.

Анна Григорьевна

Анна Григорьевна и Мария Григорьевна на кухне.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Вот уже и рассвело. Надо мне идти.

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Да подождите, куда вы пойдете сейчас?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Даже не знаю. А вдруг он дома, покараулю его там.

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Мне, честно говоря, неудобно, что так с сумками получилось. Он проснется ведь и не вспомнит, где он их проколол.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Что сделал?

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Кому отдал. Там много всего ценного?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Ценного мало, баночка варенья, одежонка всякая... Документы жалко. А денег там было немного, я последние ему выслала на почту перед отъездом. Себе оставила только на обратную дорогу.

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. То есть с почты деньги он забрал?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Да, в тот же день.

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Так чего ж вы поехали?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. То есть?

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Ну это значит, что он жив, по крайней мере. Деньги же он забирает?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Может, вы скажете, что я наседка и клуша, но пока своими глазами не увижу...

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Понятно.

На кухню входит Парень. Садится, молчит.

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Как ты?

П а р е н ь. Чё-то как-то...

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Друзья твои вчера заходили, искали.

П а р е н ь. Кто?

М а р и я Г р и г о р ь е в н а. Валера и этот... Дудулька.

Парень. Б...дь.

Мария Григорьевна (*автоматически*). Не матерись.

Парень. Б...дь. Не говори им, что ты меня видела. Пропал, и всё тут.

Мария Григорьевна. Я им так и сказала.

Парень. Вот б...дь. Суки.

Мария Григорьевна (*автоматически*). Не матерись.

Парень. Пенсия была?

Мария Григорьевна. Нет еще. Задерживают.

Парень. Ладно. (*Кивает на Анна Григорьевну.*) Подруга твоя?

Мария Григорьевна. Да. (*Спохватившись.*) Ой, Лёш, а ты же здесь всех знаешь! (*Анне Григорьевне.*) Давайте Лёше фотокарточку покажем.

Парень. Чего еще?

Анна Григорьевна. Ну вряд ли он с моим сыном знаком, я...

Мария Григорьевна (*перебивая*). Давайте, давайте.

Парень (*недовольно*). Чего еще?

Анна Григорьевна с неохотой протягивает Марии Григорьевне фотографию. Та дает ее сыну.

Мария Григорьевна. Глянь, может, ты его знаешь? Анна Григорьевна из другого города приехала, ищет его.

Парень берет фотографию, смотрит на нее. Потом смотрит на Марию Григорьевну.

Мария Григорьевна. Ну что?

Анна Григорьевна. Знаете? Узнали?

Парень переводит взгляд на Анну Григорьевну, молча отдает ей фотографию.

Анна Григорьевна. Ну что?!

Мария Григорьевна. Лёш, ну ты что, издеваешься над нами?

Парень (*с неохотой*). Не знаю я его. Первый раз вижу.

Мария Григорьевна. Жаль.

Анна Григорьевна. Вот и отлично!

Парень. Я пошел.

Мария Григорьевна. Когда вернешься?

Парень уходит, игнорируя вопрос.

Анна Григорьевна. И когда он вернется?

Мария Григорьевна молча смотрит на нее. Она тоже не знает ответа.

Филипп

Появляется Филипп. Он очень здорово пьян. Он гол, обмотан простыней. В одной руке держит свои стопкой сложенные вещи, в другой — алюминиевый тазик. Кладет вещи на пол, садится рядом с ними на перевернутый вверх дном тазик. Голова его клонится, он засыпает. Появляется корейский студент. Он тоже обмотан простыней. Кореец аккуратно берет вещи Филиппа, хочет их унести, но тут Филипп резко поднимает голову, проснувшись.

Филипп (*пьяным голосом*). Стой!

Корейский студент замирает. Кладет вещи на место.

Филипп. Садись.

Корейский студент садится рядом с Филиппом.

Филипп (*с трудом ворочая языком*). Ты — это он?

Корейский студент обреченно кивает.

Филипп. Как это мы встретились? А?

Корейский студент пожимает плечами.

Филипп. Мне про тебя Попов рассказывал. Как ты там всех... Бах, бах, бах...

Филипп, выставив указательные пальцы, изображает стрельбу из пистолетов. Корейский студент тяжело вздыхает.

Филипп. Слушай, я вот хотел тебя спросить. Извини... я бухой, вообще...

Корейский студент машет рукой, мол, «это ничего»!

Филипп. Когда стреляешь в людей, это как жизнь или лучше? Не, подожди, я про себя хотел спросить... Я вот вообще. Никто. Я какой-то недоделанный. Правда. Я вот себе часто говорю — не говори себе так, ты же ничего не сможешь сделать тогда. Ну и вообще. А я ничего и не делаю. У меня знаешь, сколько мыслей всяких? У-у-у... А на выходе что? (*Издает губами пукающий звук.*) Потому что жопа. А я не хочу. У меня, может, жизнь всего одна, понимаешь? Я что, так и проживу ее, ничего не сделав? Всю жизнь? (*На глазах у Филиппа появляются слезы. Он вытирает их тыльной стороной ладони, как ребенок.*) Я так и проживу всю жизнь? Моя жизнь пройдет вот так? Никак? Да?

Корейский студент неопределенно пожимает плечами.

Филипп п. Все какое-то бессмысленное. Как будто грызешь какую-то гору в темноте, грызешь, и пока не сгрызешь, рассвет так и не наступит... А самое главное, она бесконечная, гора эта, и даже не видно, где кончается, понимаешь?

Корейский студент сочувственно качает головой.

Филипп п. А с людьми же так нельзя. Ни с кем нельзя, ни с собакой, ни с муравьем, ни с птицей. Живите, говорит, как хотите, меня только не трогайте. Правил не объясняет... А ты хоть попытался. Да? Так ведь? Поэтому?

Корейский студент виновато улыбается.

Филипп п. Ну-у, так дело не пойдет. Я тебе вопрос, а ты молчишь. А?

Корейский студент. Чаль Мо-ру-дже-сум-ни-да. (Chal Mo-ru-ge-sum-ni-da, — Я не понимаю.)

Филипп п. Ну вот. Приехали. Ты по-русски не понимаешь, что ли?

Корейский студент. Чин джу. Че-сон-хам-ни-да. Чаль Мо-ру-дже-сум-ни-да. (Chin-gu. Che-song-ham-ni-da. Chal Mo-ru-ge-sum-ni-da. — Извини, друг. Я не понимаю.)

Филипп п. Эх. Тяжело-то как. Господи... Тяжело...

Он кладет голову на руки. Засыпает. Корейский студент берет его вещи и аккуратно уходит.

Толстый

К Толстому, который так и сидит, неслышно бормоча что-то себе под нос, подходит Проводница.

Проводница. Слышь, парень! Белье сдавай. Москва уже.

Толстый встает и уходит.

Анна Григорьевна

Анна Григорьевна сидит одна. Появляется Мария Григорьевна. В ее руках огромная облезлая енотовая шуба. Та самая, которую когда-то примерял Денис.

Мария Григорьевна. Вот.

Анна Григорьевна. Что это?

Мария Григорьевна. Это Леша откуда-то притащил.

Анна Григорьевна. А зачем мне?..

Мария Григорьевна. Здесь неподалеку есть магазин вещей подержанных. Ее можно будет сдать. Какие-никакие деньги.

Анна Григорьевна. Да кому она нужна?

Мария Григорьевна. А может, и позарится кто. Денег же у вас нет? А так хоть что-то будет.

Анна Григорьевна (*рассматривая шубу*). Я и не унесу такую. Тяжелая.

Мария Григорьевна. А вы ее на себя наденьте. Этот магазин, он тут в двух шагах. Дойдете, там скинете.

Анна Григорьевна. А если ее не примут?

Мария Григорьевна (*легко*). А не примут, так выкинете где-нибудь.

Анна Григорьевна. Правда?

Мария Григорьевна. Надевайте, надевайте.

Помогает Анне Григорьевне надеть шубу. В шубе Анна Григорьевна похожа на нелепого снеговика.

Анна Григорьевна. В детстве мечтала стать матушкой. Так звали жену батюшки, нашего попа. Мне было лет восемь, наверное. Моя мама говорила, что у матушки шуба енотовая и все зубы золотые. Я тоже хотела енотовую шубу и золотые зубы. И вот мечта исполнилась, хоть и наполовину.

Мария Григорьевна (*улыбаясь*). Ничего. Можно и без золотых зубов прожить. С обычными, вставными.

Анна Григорьевна. Да. (*Пауза.*) Ну что, пошла я?

Мария Григорьевна. Давайте я вас хоть до выхода провожу. (*Внезапно.*) Спасибо вам, Анна Григорьевна.

Анна Григорьевна. За что?

Мария Григорьевна. Ну так вот живешь и думаешь, что ты одна такая на свете. А ты не одна. Сидишь ночью на кухне и смотришь во дворик, в темноту. А у многих людей, между прочим, тоже окна горят. Тоже кого-то ждут. А ты об этом забываешь, потому что все время одна сидишь и ждешь. И больше ни о чем не думаешь. А когда знаешь, что ты не одна, как-то легче становится.

Анна Григорьевна. Будут еще лучшие времена, Мария Григорьевна. Я вам точно говорю.

Мария Григорьевна. Будут...

Анна Григорьевна (*встряхиваясь*). Ну что это мы? Пойдем?

Мария Григорьевна. Пойдемте.

Уходят.

Филипп

Филипп по-прежнему обмотан простыней. Рядом стоит Попов.

Филипп п. Алё! Привет, Попов.

Попов. Ты знаешь, сколько времени?

Филипп п. Знаю. Десять утра.

Попов (*с ужасом*). Что?! Правда?!

Филипп п. Попов, мне нужна твоя помощь. Меня тут грабанули в бане, пока я спал. Все вещи унесли.

Попов. Подожди, ты в какой бане?

Филипп п. Ну вот неподалеку от того места, где мы рюкзак хоронили.

Попов. Возле корейской общаги?

Филипп п. Да.

Попов. Ну, тогда все понятно.

Филипп п. Слушай, а я думал, мне приснилось, что ко мне приходил этот... корейский студент...

Попов. Тебе не приснилось. М-да...

Филипп п. Выручай. Мне тут разрешили позвонить с городского. Я Ирке боюсь звонить...

Попов. А ты можешь там парутройку часов посидеть где-нибудь? Я тут всю ночь в компьютер резался, мне последний этап бы пройти...

Филипп п. Какой, блин, этап, Попов!!!

Попов. Загнать трех магов в одно место. Много времени не займет. Завести их в замок, а там...

Филипп п. Попов!!! Меня выгоняют отсюда!!! У меня похмелье, у меня вещи спи...ли!!! Меня щас вытолкнут голого на улицу!!! Какие маги?!!

Попов. Подожди, не истери. Насколько я помню, там напротив магазин всяких скидочных дешевых шмоток. Ты через улицу добеги, попроси штаны какие-нибудь.

Филипп п. Ты с ума сошел?!

Попов. Нет. Они все равно там каждый день кучу хлама выкидывают просто так, для бомжей. Попроси, они тебе дадут.

Филипп п. Попов!

Попов. Извини. Я освобожусь только через час.

Филипп п. Попов!!

Попов уходит.

Филипп п. Попов! Попов, твою мать...

Некоторое время стоит молча, обдумывая свое положение. Потом плотнее запахивается в простыню и тоже уходит.

Три мага

Все дотоле не горевшие буквы на вывеске «Одежда. Бренды. Скидки» вспыхивают. Мигавшие рваным синеватым светом лампы дневного освещения загораются на полную мощь. Перед нами магазин, в котором продается хлам. Главные в нем девушка Лена в желтой пушистой кофточке и тот парень, который бил ножом Толстого. Для удобства мы и здесь будем называть его Пьяный, тем более что и тут он с бутылкой пива, которую время от времени посасывает. Все остальные персонажи превращаются в посетителей магазина и продолжают делать то, чем занимались все время повествования, а именно — рыться в одежде, время от времени примеряя найденные вещи.

Лена. Десять утра. Ну ты вообще уже.

Пьяный. Отвянь.

Лена. Ты где ночью был? Опять с корейцами мутил чего-то?

Пьяный. Отвянь, я тебе сказал.

Лена. Дудулька приходил. Говорил, по должникам ничего пока.

Пьяный. З...бок.

Лена. Что з...бок? Ну ты хорош уже пиво хлестать, утро уже. Чего ты уже?

Пьяный. Я не понял. Ты чего выступаешь? Чего, бля? Тебе кто голос давал?

Лена. Дур-р-рак. (*Демонстративно отходит от Пьяного. Подходит к одному из посетителей.*) Вам помочь найти что-нибудь?

Посетитель издает неразборчивый звук, похожий на рычание. Лена отходит от него. В магазин заходит Толстый. Он оглядывается по сторонам, находит взглядом Лену. Пьяного он не замечает. Толстый вынимает нож. Смотрит на Лену, на нож. Подходит к Лене и, зажму-

рив глаза, замахивается ножом. Лена в этот момент поворачивается к Толстому, видит нож, замах и издает истошный визг. В следующую секунду Толстого с ног сбивает Пьяный. Бутылка пива катится по полу. Нож скользит в другую сторону. Посетители застывают, как в детской игре «морская фигура, замри» в разнообразных позах.

Л е н а. Кто это?!!

П ь я н ы й (*с сожалением*). Пиво выронил...

Л е н а. Ты видел?! У него нож был, он меня зарезать хотел!!!

Пьяный подходит к Толстому, берет его за грудки, поднимает с пола.

П ь я н ы й. Это тебя кто послал? А?

Л е н а. Он меня чуть не убил!

Т о л с т ы й. Я не хлам.

П ь я н ы й. Ты? Ты хлам.

Пьяный толкает Толстого, тот летит на спину к выходу из магазина. Смешно копошится на полу, пытаясь встать.

Л е н а. Кто это? Зачем он? А?

П ь я н ы й. Сейчас разберемся.

Т о л с т ы й. Я не один. У меня друзья. У меня Саша и Денис. Они придут, они вас убьют всех, они вас накажут.

П ь я н ы й. Интересно...

Л е н а. Слушай, это же Толстый!

П ь я н ы й (*невозмутимо*). Да хоть горбатый, мне пох. (*Наклоняется, поднимает выпавший из руки Толстого нож.*) Пора закрывать магазин.

Т о л с т ы й. Они придут сюда. Они, как Бонни и Клайд. Они вас убьют всех.

Пьяный медленно приближается к Толстому с ножом в руках. Посетители стараются не попадаться на его пути.

П ь я н ы й (*тихо и спокойно*). Вот как? А когда они придут?

Л е н а. Зарежь его. Еще раз.

Т о л с т ы й. Я не хлам! Вам понятно?

П ь я н ы й. Тихо! Не кричи...

Л е н а (*двигаясь вместе с ним*). Давай. Зарежь его опять.

В магазин заходит Анна Григорьевна в енотовой шубе. Она смотрит на распластавшегося у ее ног Толстого. Она наклоняется, хочет взять его под руку. В эту же секунду из ее кармана на пол с глухим стуком падает пистолет, подаренный Парнем. Пьяный и Лена останавливаются.

В магазин заходит Филипп, обмотанный простыней, и тоже останавливается. Теперь они с Анной Григорьевной стоят справа и слева от лежащего Толстого. Все молчат. Пауза. Филипп наклоняется и берет Толстого под левую руку, Анна Григорьевна — под правую. Вдвоем они поднимают Толстого на ноги. Анна Григорьевна вновь наклоняется, берет пистолет и вкладывает его в руку Толстого.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Давай, сынок. Сделай это. Чтобы тебя мама дождалась.

Ф и л и п п. Не должно быть бессмысленных. Чтобы стало понятно зачем. Давай.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Пусть неопрятна ночь. Пусть одинок твой дом. Я помогу тебе.

Ф и л и п п. Начни с женщины. Без нее будет легче.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Я думаю о тебе.

Ф и л и п п. Хоть один из нас должен вырваться.

Пауза. Толстый поднимает пистолет.

Т о л с т ы й. Так. Лицом к стене. Ты и ты.

П ь я н ы й. Слушай...

Л е н а. Сережа... Ведь тебя Сережа зовут?

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Его зовут Толстый. И он больше не хлам.

Ф и л и п п. Ты слышала, что он сказал? К стене.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Жизнь невозможно повернуть назад.

Т о л с т ы й. К стене!

Лена и Пьяный послушно становятся к стене.

Т о л с т ы й. И вы все, кто смотрел. Кто не вмешивался. Вы все лицом к стене тоже.

Посетители отходят к стене. Толстый подходит к Лене и Пьяному. Филипп и Анна Григорьевна не отстают от него ни на шаг. Они двигаются справа и слева от него.

Ф и л и п п. Расскажи ей. Расскажи ей первой. Пусть она узнает, зачем ты живешь.

А н н а Г р и г о р ь е в н а. Начинай.

Толстый поднимает пистолет на уровень затылка Лены. Нажимает курок. Гаснет свет.

Долгая пауза.

Когда свет восстанавливается, на сцене нет никого, кроме Филиппа и Про-

дюсера. Продюсер просматривает пару листков бумаги. Поднимает голову.

П р о д ю с е р. Я прочитал. Честно говоря, я в каком-то недоумении. У вас было достаточно времени, и то, о чем мы говорили в прошлый раз, все это было очень интересно, но... Может быть, вы мне прислали не тот файл? Может быть, вы ошиблись?

Ф и л и п п. Можно посмотреть?

Продюсер дает ему два листка бумаги. При этом он держит их за краешки, обеими руками. Филипп пробегает взглядом листки, отдает их обратно.

Ф и л и п п (*обреченно*). Это тот.

П р о д ю с е р. Тогда я не понимаю. Иногда мне кажется, что вы, творческие люди, считаете нас, ну, скажем так... как бы это сказать... держите нас за идиотов. Или я ошибаюсь?

Ф и л и п п (*тихо*). Ошибаетесь.

П р о д ю с е р. Что, простите?

Ф и л и п п (*громче*). Ошибаетесь.

П р о д ю с е р. Вы извините меня, Филипп, и, если я не прав, поправьте, но мне кажется, что в данной работе, вы схалтурили.

Филипп пытается что-то сказать, но Продюсер взмахом руки заставляет его замолчать, продолжая речь.

П р о д ю с е р. Подождите, подождите! Я не хочу вас обижать и не хочу, чтобы вы обижались, но признайтесь сами, что в данной работе вы не полностью применили свои силы. То есть, зная вас, я могу сказать, что вы способны на гораздо большее, чем это. Понимаете?

Ф и л и п п. Понимаю.

П р о д ю с е р. Именно это я и называю «схалтурить», Филипп, а вовсе не из желания вас обидеть. Понимаете?

Ф и л и п п. Понимаю.

П р о д ю с е р. Ну ведь схалтурили? Сознайтесь. Вы же талантливый человек, я читал другие ваши работы. Это небо и земля. Наверное, вы поторопились, решили — сделаю потом больше, лучше, но сейчас и так пойдет. Правильно?

Ф и л и п п. Правильно.

П р о д ю с е р (*ласково*). Схалтурили?

Филипп отрицательно качает головой, открывает рот и неожиданно для себя произносит.

Ф и л и п п. Схалтурил.

Продюсер сразу же становится жестким и суровым.

П р о д ю с е р. Значит, так. Я прочитал вашу концепцию. То, что вы говорите о том событии или о ряде событий, превращающих человека в нечто большее, чем он есть, мне кажется сомнительным.

Ф и л и п п. Я же говорил о сюжете...

П р о д ю с е р. Давайте не будем врать самим себе. Таких сюжетов не существует. Человек уже рождается способным или не способным, к примеру, на убийство. Вот взять, к примеру, меня. Родился в жопе мира, в деревне, унитаз в глаза до пятнадцати лет не видел. Но я всегда знал, что стану тем, кем стану. Я просто был способен на это. Все остальное ерунда. Не может обезьяна стать человеком. А уж говорить о том, что человек может стать кем-то большим, я такой вариант вообще не рассматриваю.

Ф и л и п п. Мне кажется, такое бывает.

П р о д ю с е р. Где бывает? Вы о чем говорите? Филипп, проснитесь уже! Посмотрите по сторонам! Где? Приведите хоть один пример! (*Филипп молчит.*) Значит, так. (*Смотрит на часы.*) Сделаем так. Я сейчас отойду на часик, а вы посидите здесь в переговорной и накидайте мне в черновую, схематично, другой план. Без всех этих превращений, скачков, левитаций и прочего бреда. Четко и однозначно о человеке и о его предназначении. И мы с вами продолжим разговор. Поймите меня, я действительно хочу с вами работать. Только давайте работать, а не... (*Опять смотрит на часы.*) Кажется, все и так ясно. Сейчас час дня. Я приду в два часа и прочитаю ваш план. Это может быть история, может быть еще что-нибудь, форма не важна. Хоть телевизионный репортаж, хоть пьеса, мне все равно. Человек и то, для чего он родился. Коротко и ясно. Человек и его предназначение. Я вам на это шесть дней давал. Некоторые мир успевали создать за это время. У вас час. Да и задача, надо сказать, полегче. Всего доброго.

Продюсер встает и уходит. Филипп некоторое время сидит неподвижно. Берет лист бумаги, смотрит на него. Щелкает авторучкой, начинает писать.

МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ

Искусство вечно!

Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича и Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни.

Л.Н.Толстой

Искусство должно быть сиюсекундным. Это как рой короткоживущих мотыльков, который издали можно принять за облако. Каждая частица этого «облака» неповторима и прекрасна только на протяжении целого и неделимого мгновения.

С.Корнеев. Записки актера

1

Кабинет офисного типа. Пластиковый стол, пластиковые стулья. За столом сидят Валера, Семен Маркович, Валя и Елена Андреевна. Алексей стоит возле стола. Ему кажется, что он будет выглядеть убедительнее, если будет стоять. Пока он говорит, Женя устанавливает на авансцене видеокамеру на треноге.

А л е к с е й. Уверены? Понимаете, когда мы согласимся, обратного пути не будет.

С е м е н М а р к о в и ч (*с сомнением*). Вот если бы Новый год...

А л е к с е й (*устало*). Семен Маркович, ну мы с вами уже пятьсот раз об этом говорили — да, Новый год — это хорошо. Да, нам не зазорно побыть и зайчиком, и ежиком...

Е л е н а А н д р е е в н а. И ведьмой.

А л е к с е й. И даже ведьмой, чтобы прокормить себя и свои семьи. Да, вы абсолютно правы. Но сейчас апрель.

С е м е н М а р к о в и ч (*примирительно*). Я просто сказал...

А л е к с е й. А я, Семен Маркович, не просто сейчас спрашиваю: все согласны? Кто отказывается, я того не держу. В стране кризис, и лучше работы вы сейчас просто не найдете. Просто не найдете. (*Мягче.*) Поймите, я уважаю ваше решение, и если вы решите уйти, это не значит, что «Время цветов» будут играть другие актеры. Нет, как только мы найдем финансирование, я опять начну репетиции. Но и вы меня тоже поймите. Меня поставили перед выбором: или мы сами находим деньги на спектакль, или мы распущены. Для всех вас это возможность заработать на жизнь, но я, лично я, зарабатываю здесь на творчество. Я угробил несколько месяцев жизни на эту постановку. И, конечно же, мне важно работать с единомышленниками, с теми, кто пойдет со мной до конца.

В а л я. Вы сами видите, в каком мы положении.

А л е к с е й. Вижу. Вижу и хочу помочь. Я сам нашел эту пьесу, я сам договорился с автором, хотя все думали, что он уже умер, я собрал вас вместе, и теперь, после всего этого, я не собираюсь отказываться от того, что было сделано. Теперь я нашел работу и предлагаю ее вам.

Е л е н а А н д р е е в н а. Честно сказать, у меня других предложений нет. А роль интересная?

А л е к с е й. Это мы чуть позже обсудим. Итак, вы согласны?

Е л е н а А н д р е е в н а. Да, Алеша, я согласна.

А л е к с е й. Валера?

В а л е р а. Мне вообще-то за квартиру надо платить...

А л е к с е й. Это значит «да»?

В а л е р а. А можно будет псевдонимом взять для титров, если что?

А л е к с е й. Титров не будет. Каждая серия пять-семь минут продолжительностью, и для титров просто нет места.

В а л е р а. А деньги сразу дадут, как все снимем?

А л е к с е й. Ну, вот можем спросить у Жени, он местный. Знакомьтесь сразу. Это Женя, наш оператор, его нам дали... э-э-э... владельцы этого интернет-портала. Женя, а здесь как платят? Вовремя?

Ж е н я. Кажись, да.

А л е к с е й. Ну вот. Вы все слышали. Валера?

В а л е р а. Ну хорошо. Мне бы за квартиру, а то попрут...

А л е к с е й. Прекрасно. Валечка?

В а л я. Вы сами видите, в каком мы положении.

А л е к с е й. Вижу. Вижу и хочу помочь. Семен Маркович?

С е м е н М а р к о в и ч. Я актер старой школы. Когда нас в 74-м в зале собрал Топоров и сказал, что власти его выжимают из театра, что он готов эмигрировать, я был среди тех немногих...

А л е к с е й (*перебивая*). Считайте, Семен Маркович, что вы опять в 74-м.

С е м е н М а р к о в и ч. Я скажу коротко.

А л е к с е й. Только я вас умоляю — коротко.

С е м е н М а р к о в и ч (*поднимаясь с места*). Если коротко, я считаю, что если есть талант, то не важно, где ты его демонстрируешь — в зале на тысячу мест или перед единственным слушателем в парке. Не важно, кто ты — Гамлет или Яго. Не важно...

А л е к с е й. Семен Маркович, да или нет?

С е м е н М а р к о в и ч. Да! Да, Алеша, я с вами. Вот вам моя рука!

Жмут друг другу руки.

А л е к с е й. Семен Маркович, когда я вас звал в свою постановку, я знал — в вас можно верить.

С е м е н М а р к о в и ч. И я, Алеша, и я верю в молодежь, верю в энтузиазм и талант, с которым...

А л е к с е й (*перебивая*). Итак, мы все согласны. Задача перед нами стоит непростая. Непростая в том смысле, что мы должны снять этот сериал за неделю. Потом его тут же вывешивают в Интернете...

Е л е н а А н д р е е в н а. Я позову своих поклонников на премьеру.

А л е к с е й. Елена Андреевна, попробуйте запомнить — это Интернет, это даже не телевидение. То есть это телевидение, но по Интернету.

Е л е н а А н д р е е в н а. Значит, премьеры не будет?

А л е к с е й (*сбиваясь*). О чем я говорил?.. Да. За неделю. То есть каждый день мы будем снимать по серии. Снимать будет Женя, он профессионал. Женя, вы как, кстати, будете снимать все это?

Ж е н я. На видео?

Алексей с тревогой смотрит на Женю. С трудом улыбается.

А л е к с е й. Ну вот видите... М-да... О чем я говорил?

В а л е р а. А сценарий?

А л е к с е й. Тут тоже свои сложности. Здесь поточное производство, и поэтому сценаристы будут выдавать серию сценария в начале съемочного дня. Диалоги в них прописаны не будут, поэтому мы с вами импровизируем в рамках сюжета. Все лишнее потом отрезается на монтаже.

В а л я. То есть мы говорим отсебятину?

С е м е н М а р к о в и ч. Валечка, вы молодая актриса, и я вижу, в каком вы положении, но достоинство старой школы в том, что мне, например, достаточно просто знать свой персонаж, чтобы стать им. И тогда от его имени...

А л е к с е й (*перебивая*). В общем, Семен Маркович вам покажет.

В а л я. Я же только уточнила.

А л е к с е й. Сейчас у меня есть только короткий синопсис и сюжет первой серии. Вторую серию мы получим завтра, в лучшем случае, после съемок. Вопросы? Пожелания?

С е м е н М а р к о в и ч. Кстати, Валечка, мой врач милейший человек. Я сегодня иду к нему, и, если хотите, он может стать и вашим врачом тоже. Хотите я вас ему порекомендую?

А л е к с е й. Есть у кого-нибудь вопросы по существу?

В а л я. У меня уже есть, спасибо. Ой, мне же надо позвонить. А где здесь городской телефон?

А л е к с е й (*с мукой в голосе*). Соберитесь, я прошу вас. Мы принимаем важное решение. Сейчас всё решим, и будете заниматься своими делами.

Елена Андреевна. Какие роли вы для нас приготовили?

Женя. Я пойду покурю. Свистните?

Алексей. Э-э-э... да, Женя, конечно.

Елена Андреевна (*лукаво*). Я вся в предвкушении.

Алексей. Ну, я думаю, на самом деле многим из нас придется играть сразу несколько ролей, ну, в общем...

Валера. Да, а про что сериал-то?

Алексей. Ну, вот у меня тут бумажка... (*Разворачивает листок.*) Не я, сами понимаете, писал все это...

Семен Маркович. А сейчас никто писать не умеет. Потеряна школа, безвозвратно потеряна.

Алексей. Итак. Сериал называется «Убить старика».

Семен Маркович. Современно звучит.

Алексей (*читает*). «Существует заговор стариков, которые хотят захватить мир. Их лица сморщены от злобы, руки дрожат от жадности, а шаркающая походка помогает скрывать спрятанную в кальсонах самурайскую катану. Студентка Алена и сбежавший с зоны заключенный по кличке Карась попали в круговорот заговора, и их цель выявить в этой шамкающей и пукающей толпе Главного и уничтожить его. (*Пауза. Алексей обводит глазами труппу и продолжает читать.*) Первая серия. На автозак, перевозящий Карася и пожилого заключенного по кличке Швабра, нападают старики и уничтожают конвой. Они хотят расправиться со случайным свидетелем нападения Карасем, но тот бежит. Знакомство с Аленой в комнате общаги, в которой Карась волею случая находит убежище». (*Пауза.*) На сегодня это всё.

Елена Андреевна. Алеша, я как-то не все поняла. Столько незнакомых слов. Автозак, к примеру, я знаю, что такое. У меня зять пять лет за изнасилование сидел. А катана? И главное — где моя роль?

Семен Маркович (*вставая*). Лена, ты не поняла главного — нас собрали здесь, чтобы унизить.

Елена Андреевна. Унизить?

Алексей (*успокаивая*). Елена Андреевна, Семен Маркович, ну что вы, в самом деле...

Семен Маркович. Алеша, вы над нами издеваетесь?! Скажите честно — издеваетесь?!

Алексей. Семен Маркович...

Валера. Да... Все это как-то... (*Смеется, качает головой.*) Неожиданно.

Семен Маркович. Вы собрали нас здесь, меня, Лену, чтобы издеваться над нами? Я сорок лет в театре! Я пошел к вам, чтобы играть, а не кривляться! Играть! Когда вы звали меня в свой спектакль, вы говорили — мы будем революционерами! Мы будем создавать шедевры! Это ваши шедевры? Это ваша революция? Это какая-то... мерзость!

Алексей (*распаляясь в ответ*). Да, Семен Маркович! Да! Я негодяй! Конечно! Знаете, как я соглашаюсь на любую халтуру? На любую, как вы говорите, мерзость? Знаете, как? Легко! Знаете, почему?

Семен Маркович. Знаю!

Алексей. Ни хрена вы не знаете! Потому что мне все равно. Потому что это вам нужно за квартиры платить, докторам и кому там еще...

Валя. Вы сами видите, в каком я положении...

Она встает из-за стола, и видно, что она беременна.

Алексей. Вот, вот! И акушеркам. И мне надо. Но я об этом не думаю. Я хочу поставить этот спектакль. Я хочу взять и поставить этот спектакль. И не важно, где я возьму деньги на это. Мне — все равно. И мне плевать, каким образом я этого добьюсь, хоть к черту пойду. Плевать! С вами или без вас, но я поставлю этот спектакль. И сниму этот сериал. Я это сделаю! Ясно?

Входит Женя.

Женя. Покурил. Ну как вы тут? Что решили?

Садится на свое место.

Семен Маркович (*вставая*). Пошли, Лена. Нас тут унижают.

Елена Андреевна (*неуверенно*). Унижают? Семен, ты уверен?

Семен Маркович. Мы с Леной уходим из этого борделя!

Берет пожилую актрису за рукав, и они идут к выходу.

Елена Андреевна (*на ходу*). Может, он не хотел нас унизить? Семен?

Семен Маркович. Лена, не задавай глупых вопросов.

Уходят.

В а л я (*извиняясь*). Врач сказал, мне нельзя волноваться. А тут еще звонить надо срочно..Так что... Давайте я сегодня вечером позвоню вам... И скажу... Хорошо?

Ей никто не отвечает.

В а л я. До свидания.

Она уходит. Остаются Алексей и Валера.

А л е к с е й. Ну что, Валера?

В а л е р а. Что?

А л е к с е й. Ты чего не уходишь?

В а л е р а. А куда мне уходить, Леша?

А л е к с е й (*устало*). Ну, я не знаю... Все куда-то уходят. Если бы я знал куда, я бы сам ушел. Но я не в курсе.

В а л е р а. И я. Мне вообще терять нечего. Мне тридцать лет, я играю в спектаклях, на которые не ходят известные кинорежиссеры. У меня обычное лицо, обычное телосложение. Я даже не смешной. У меня никаких перспектив, Леша. А за квартиру платить надо. Кризис как-то пережить надо. Не порнуха, и ладно. Да и в порнуху меня не взяли бы — у меня все самое обычное, даже секс.

А л е к с е й. Ты хороший актер.

В а л е р а. Актер, может, и хороший. Только никому не нужный.

А л е к с е й. Мне нужный.

В а л е р а. Это ты Семену Марковичу будешь затирать, что он тебе нужный. Я тебя с института знаю — сделали проект, разбежались. Никаких обид.

А л е к с е й. Значит, ты остаешься?

В а л е р а. Ну, типа того. Кто я? Карась?

А л е к с е й. Ты — Карась, Валера. И еще ты мой друг.

В а л е р а. Я ж тебе говорю — не затрачивайся на меня. Но все равно спасибо.

А л е к с е й. Что у тебя с Валькой?

В а л е р а. Ну, ты сам видишь — что.

А л е к с е й. Алименты требует?

В а л е р а. В том-то и дело, что нет. Мечта любого мужика, в этом смысле. Ни слова. Ни про ребенка, ни про алименты. Мы вообще это никогда с ней не обсуждали. Ни разу даже не намекнула, что ей от меня что-то нужно. Сама как-то там справляется.

Ж е н я. Здорово. Офигенски.

Все вздрагивают, смотрят на Женю.

Ж е н я (*смущаясь*). Круто, говорю. Ну... вы же сами сказали...

А л е к с е й. А живет где?

В а л е р а. У родителей, как и раньше. Ну, это ты и сам можешь у нее спросить. То есть мог. Я же говорю, мы с ней не общаемся...

Замолкает, потому что входит Валя.

В а л я. Я в воду хочу рожать. А сейчас позвонила по телефону, а они говорят, три тысячи долларов будет стоить в нашей клинике. А я уже так себе все это придумала, все распланировала... А они говорят — договор, предоплата. А я уже собралась. Я не могу все в голове отменять, я об этом седьмой месяц думаю. А они говорят — три тысячи долларов. (*Садится.*) А где я их возьму? (*Пауза.*) А еще говорят, после родов некоторые актрисы не могут играть. Что-то в них ломается, и они уже не актрисы. Они — мамы. Не могу представить себе, как это — быть просто мамой. И больше никем. (*Алексею.*) Как ты думаешь, я смогу играть после?..

А л е к с е й. Ты — сможешь. Ты хорошая актриса, Валя.

В а л я. А я вообще нужна вам такая? Хожу, как утка, наклониться не могу. Даже шнурки завязать не в состоянии. Текст не помню дольше двух строчек. Врач сказал, это нормально. Я, мол, внутри у себя живу. У меня все внимание внутрь себя уходит.

А л е к с е й. Вот тут нас, Валя, и спасет магия кино. (*Жене.*) Мы сможем Валю снять так, чтобы не видно было живота? Крупным планом? А?

Ж е н я. Крупным? Конечно, можем. Я сам сниму!

А л е к с е й (*с энтузиазмом*). Ну вот и хорошо. Снимем тебя, значит, крупным планом, будешь порхать, как Джульетта. А потом и в воду родишь, и в огонь, и в медные трубы. Кто у тебя, кстати, планируется — мальчик, девочка?

Валя не успевает ответить. Входит Елена Андреевна.

Е л е н а А н д р е е в н а (*сердито*). Семен всегда так! Поднимет бучу и первым же бежит. В 74-м, когда Топорова за границу выгнали, а вместо него Кошкина поставили, он тоже тогда такую бучу поднял. А Кошкин, между прочим, хотел со мной «Мастера и Маргариту» ставить. А я, между прочим, должна была Маргариту играть. А Се-

мен мне: «Ты не должна работать с этим ничтожеством!» И чего я тогда, дура, его послушалась? Сдался мне этот Топоров? (*Садится на свое место.*) Топоров, кстати, тоже хотел со мной Маргариту делать. Не успел просто.

А л е к с е й. Конечно, Елена Андреевна, это не роль Маргариты, это понятно...

Е л е н а А н д р е е в н а. И мне понятно. Но если так отказываться, так и жизнь пройдет, правильно? Что обо мне будут говорить? «Всю свою жизнь она играла прислугу и отказывалась от больших ролей?»

А л е к с е й. Я рад, что такая талантливая актриса, как вы, будет играть в моей постановке.

Е л е н а А н д р е е в н а. А моя роль какая? Там, я слышала, у вас старики есть? Я умею очень хорошо играть стариков. Послушайте: «Жизнь... как быстро ты пролетела, жизнь... Еще вчера я думала — все успею...»

Ж е н я. Офигеть. Настоящие актеры! Всё как у взрослых!

Все вздрагивают, смотрят на Женю.

А л е к с е й. Елена Андреевна, вы большой молодец, правда. Я вам обещаю, когда вам устроят овации на премьере нашего спектакля, вы мгновенно забудете все, что вы тут пережили. Как страшный сон. Я обещаю вам.

Е л е н а А н д р е е в н а (*польщенно*). И мне приятно работать с вами, Алеша.

А л е к с е й. Ну что ж. Завтра с утра и начнем. Ты Валера — Карась, беглый зэк.

В а л е р а (*грустно*). Бля буду, крест на пузе.

А л е к с е й. ...ты, Валя, — Алена, студентка из общежития...

В а л я (*запоминая*). Алена... Давайте я лучше запишу. Где же у меня ручка была?

Е л е н а А н д р е е в н а. А я все старики со всего мира.

А л е к с е й. А вы, все старики мира, Елена Андреевна. Как же я счастлив работать с вами, друзья!

Ж е н я. И я! Это так здорово!

2

Елена Андреевна и Валера в полосатых костюмах сидят друг напротив друга в кузове автомобиля, изображающем «автозак». На голове Елены Андреевны седой парик. Перед ними на авансцене — видеокамера на треноге. Возле нее Женя, он с восторгом смотрит на Елену Андреевну.

Ж е н я (*восхищенно*). Обалдеть.

В а л е р а (*недоверчиво*). Да ладно.

Е л е н а А н д р е е в н а. Ботаю, ботаю, не сомневайтесь. У меня зятя посадили в 95-м за изнасилование. Так что вы по мне ориентируйтесь.

В а л е р а. Хорошо. А то я никогда зэков не играл.

Е л е н а А н д р е е в н а. Это легко. Когда зять вернулся, я с ним только по фене ботала. А иначе бы он вообще меня не слушал. Ну то есть это не настоящая феня, скорее, пародия, но нам же главное видимость создать, правильно?

В а л е р а. А у вашей дочери, у нее дети есть?

Г о л о с А л е к с е я. Ну как?

Ж е н я. Вообще ничего! Не шелохнулась!

Появляется Алексей. Тяжело дышит.

А л е к с е й. Не могу один. Не получается.

Ж е н я. Давайте я помогу. Вдвоем-то мы ого-го.

А л е к с е й. Хорошо. (*Актерам.*) Значит так. Играем быстро и по существу. Мы долго машину раскачивать не сможем, поэтому постараемся снять с одного дубля. Швабра знакомится с Карасем. Черт его знает, зачем, но нам, наверное, может пригодиться. Сцена заканчивается, когда машина резко останавливается. Вопросы?

В а л е р а. У отбросов нет вопросов. Просто знакомимся. И всё.

А л е к с е й. Абсолютно. Ты хороший актер, Валера, помни это.

Е л е н а А н д р е е в н а. А я?

А л е к с е й. А вы вообще гений, Елена Андреевна. Женя, пошли.

Уходят.

В а л е р а. Вот поэтому я ему и не верю. Он слишком легко всех хвалит.

Е л е н а А н д р е е в н а. Валера, для вас это так важно? Вы же и так все это должны знать. Вы очень хороший актер.

В а л е р а. Я и вам не верю.

«Автозак» начинает раскачиваться. Елена Андреевна кивает Валере. Тот кивает в ответ.

Елена Андреевна. Ну что, салага, по какой статье загораешь?

Валера. Сто седьмая мать родная. Куда везут-то нас? В «Тишину», что ли?

Елена Андреевна (*усмехаясь*). Везут печников да петухов, а нас перевозят. Да не выйдет у них ничего. Не под ту кишочку заточку подкладывают. (*Протягивает руку.*) Хорошие люди Шваброй зовут. Зовут не парашу Шваброй подтирать, а мокруху насухо доводить.

Валера пожимает руку Елене Андреевне.

Валера. Карась. Собор без крестов, да погост без петухов. Через форточку хожу по привычке, теперь соло пою на отмычке.

Елена Андреевна. Держись за ручку Швабры, форточник-соловей, а то сольют тебя кум да кума в «Тишине», как миску баланды.

«Автозак» перестает раскачиваться.

Валера. Швабра, чего это? Мы уже приехали?

Голос Алексея. Стоп! Снято!

Появляются тяжело дышащий Алексей и улыбающийся Женя.

Алексей. Тяжелая сука... простите...

Елена Андреевна. Ну как?

Алексей. Я не все мог расслышать, но это, конечно, полный трэш.

Валера. А что ты хотел? Чтоб мы тут что? «Короля Лира» выдали?

Елена Андреевна (*неуверенно*). Трэш? Это?..

Алексей (*пытаясь отдышаться*). Здесь пойдет. Здесь это то, что надо. (*Садится на пол.*) Но я там чуть не умер. Чуть не умер...

Женя. А я ничего, даже не запыхался. Мне так все понравилось!

Елена Андреевна. Ну что, с первой съемкой всех нас?

Алексей. Надо еще отснятый материал посмотреть. Женя... (*Оглядывается на камеру.*) Женя?

Женя (*пятясь*). Я, правда, не запыхался. Я могу еще раскачивать.

Алексей. Ты ведь не включал камеру? Так ведь?

Женя (*пятясь*). Я сейчас. Я сейчас один все раскачаю...

Он скрывается за машиной.

Голос Жени. Я готов! Снимаем?

Алексей. Перерыв... Десять минут перерыв.

3

Елена Андреевна стоит возле закрытой двери. Считает негромко вслух.

Елена Андреевна. Один, два, три, четыре, пять... (*Громко.*) Откройте! (*Прислушивается к приглушенным голосам из-за двери.*) Мужчина к вам не заходил? Мы из пенсионного общества, хотим ему страховку оформить. (*Прислушивается к голосам.*) Точно не заходил? В полосатом костюме такой? (*Опять прислушивается, удовлетворенно кивает, отходит от двери. Набирает номер городского телефона.*) Алло. (*Внезапно.*) Я тебе ща поблякаю, вша беззубая! Лёлю свистни там. Аллё... (*Ласково.*) Лёля, как там у вас, зайка, привет. Я зайду. На следующей неделе зайду, у меня сейчас съемки, времени нет совсем. Что значит «забыла»? Я специально вам оставила. Конечно. Конечно. Пользуйтесь. Мне зачем? Ну да. Ну да. (*Дверь открывается, заходит Валя. С трудом садится на стул, с трудом снимает с себя сапоги.*) Ну ладно, милая, не могу больше... Ну да. Ну да. На следующей. Да. И денежку занесу. Да, как обещала. Нам заплатят. Точно заплатят. Только этому не говори. Да потому что кобёл! Да. Да. Ну, я еще позвоню. Только ты трубку бери первая. Вот и отлично. Ну всё, целую. (*Кладет трубку.*) Ну как там?

Валя. Алексей очень злится, что не получается. Кричит на всех. На Валеру накричал. Что он поломойка, а не актер и что он должен идти мебель собирать, а не в кино играть. Валера аж побелел весь. А у него это больная тема. Он из нашего театра раз восемь уходил. И каждый раз в запой. И главное, что не просто где-то тихо бухает, а звонит в театр каждые пять минут и говорит, что ему совесть не позволяет всех обманывать, что он не актер, что театр ему жизнь погубил и всё в таком духе.

Елена Андреевна. А он хороший актер? Я с ним раньше не пересекалась.

Валя. Не знаю. Никто не знает. Но Алексей все равно зря так с ним себя ведет.

Елена Андреевна. Алеша очень нервный, когда ничего не получается.

Валя. А зачем так кричать? Мне вот волноваться совсем нельзя.

Елена Андреевна. Больно уж ему не терпится «Время цветов» доделать. А тут такие сложности.

Валя. А я вот думаю, в спектакле играть мне уже не придется.

Елена Андреевна. Ну, это ты зря. Я, когда Лёлю родила, уже через четыре дня в массовке чечетку отплясывала. И ты сможешь.

Валя. Я не про это. Я про то, что я играть вообще не смогу. Страшно так.

Елена Андреевна. Глупости. Все ты сможешь. (*Пауза.*) Может, даже и Маргариту осилишь. Хотя роль очень сложная, не каждая справится.

Валя. Какую Маргариту?

Елена Андреевна. Если бы играла, ты бы помнила. Я тебе точно говорю.

Дверь открывается, заглядывает Алексей.

Алексей. Всех прошу на исходную. Попробуем еще раз.

4

Алексей. Начинаешь чувствовать к нему симпатию. Приготовились? Валера, чуть левее встань, чтоб ей живот перегородить. Отлично. Начали.

Валя. А ты ничего. Симпатичный. На каком факультете, говоришь, учишься?

Валера. На цыганском. На цыганском факультете. А ты откуда откинулась?

Валя. Я геофизик. Еще не откинулась. Учусь на третьем курсе. Пока без троек. Я в третий раз... в третий раз... Забыла.

Алексей. Стоп. (*Устало.*) Валя, я же специально для тебя это придумал. Смотри еще раз: третий курс, без троек, переехала в комнату на третьем этаже, в третий раз встречаешь такого симпатичного парня. Везде тройки — легко запомнить.

Валя. Мне не нравятся тройки.

Алексей (*удивленно*). Вот нормально. Почему?

Валя. Не нравятся.

Алексей. Валя, я не вижу логики. Почему тебе не нравятся тройки? Что такого в тройках, что тебя пугает?

Валя (*упрямо*). Не нравятся тройки.

Валера. Леша, ну что ты к ней пристал? Ну не любит человек тройки.

Елена Андреевна. Алеша, постарайтесь Валю тоже понять, ей нелегко.

Алексей (*срываясь*). А я действительно не понимаю! Уже ночь! Я устал! Меня долбит, раз за разом, долбит дежа вю, будто я видел уже все это в каком-то кошмаре! У меня даже сейчас дежа вю, что я уже говорил вам про дежа вю! Но я не понимаю! При чем тут тройки! Тройки при чем?!

Валя начинает плакать. Уходит.

Валера. Дурак ты, Леша. Она нормальная беременная баба, у нее матка вместо мозгов, а ты на нее орешь.

Уходит вслед за актрисой.

Алексей (*вслед*). И что делать?! И что нам теперь делать?! Мы вышли за график, мы ни хрена не можем снять из-за ее этой фобии дурацкой! У меня тоже уже матка вместо мозгов!

Женя. Четверки.

Алексей. Чего?

Женя. Замените все на четверки.

Алексей (*злобно*). Своим делом занимайся! (*Берет себя в руки.*) Извини, Женя. Ладно, пойду, успокою ее. Потом еще раз попробуем.

Уходит.

Женя. А что я такого сказал?

Елена Андреевна. Ему видней, Женя, он режиссер.

Женя. Я тоже буду режиссером. Денег накоплю и пойду учиться на режиссера.

Елена Андреевна. Не надо тебе этого, Женя. Ты такой мальчик хороший. Не надо тебе этого.

5

Алексей, Валя, Валера и Елена Андреевна сидят за столом в кабинете. Как и в первой сцене. Молча. Долгая пауза.

Елена Андреевна. Сколько, говорите, заплатят?

Алексей (*мрачно*). Теперь, кажется, не так уж и много.

Валя. Зря я согласилась, да? Я, наверное, не справляюсь?

Валера (*Алексею*). У меня вопрос. Ты раньше снимал что-нибудь? До этого?

Алексей (*через силу*). Послушайте. Осталось немного. Первый день — он всегда самый трудный. Нам просто надо сжать зубы и доснять всю эту... всю эту... это кино.

Входит Женя.

В а л е р а (*Жене*). Эй ты, специалист! А ты что-нибудь снимал до этого?

А л е к с е й. Принес? Давай сюда.

Женя дает Алексею бумажку.

Ж е н я. Вот. На третьем этаже выдали.

А л е к с е й. Так, посмотрим... (*Разворачивает, читает. Бросает бумажку на пол, будто обжегшись. С ужасом.*) Б...дь. Нас посадят.

В а л е р а. Что там?

А л е к с е й. Это сценарий на завтра. Нас посадят. И правильно сделают. Б...дь...

Е л е н а А н д р е е в н а. Прочитайте нам, Алеша. Давайте обсудим, мы же не знаем, что там.

А л е к с е й (*в шоке*). Я должен подумать. Я должен сосредоточенно подумать.

В а л е р а. Дай сюда. (*Поднимает бумажку, читает.*) «Неродная бабушка Алены пытается уничтожить свою приемную внучку и Карася».

В а л я. А там не написано, откуда она вообще взялась, эта неродная бабушка?

Е л е н а А н д р е е в н а (*с удовлетворением*). Бабушку я сыграю. Это тебе не Швабра.

А л е к с е й (*в шоке*). Эх, ну ни хрена ж себе... Я должен подумать...

В а л е р а (*продолжает читать*). «Они вынуждены скрываться и случайно попадают на секретный совет стариков, где те присягают на верность Главному Старику. Лицо Главного скрыто под маской».

Е л е н а А н д р е е в н а. А это для Алеши роль. Алеша, вы же можете под маской сыграть?

А л е к с е й (*в шоке повторяет*). Я должен сосредоточенно подумать...

В а л е р а. «Они подслушивают секретный план стариков. Он заключается в том, что они собираются на встрече с электоратом захватить в плен президента России. На встречу приглашены все старики. Только президент знает код атомного чемоданчика, оставшегося в наследство от СССР. Таким образом, старики хотят установить власть над миром».

Ж е н я. Мне тоже понравилось. Круто.

А л е к с е й (*оживая*). Круто? Круто?! Нас посадят. Вы что, не понимаете? Нас реально посадят за этого президента. Блияяя... (*В волнении ходит взад-вперед. Останавливается.*) Значит, так. Я прошу у вас у всех прощения. Съемочная группа распущена. Денег я вам за этот день заплатить не могу. В этом смысле хоть расстреливайте меня, денег все равно нет. Мне ужасно стыдно, что я втравил вас в это, но, ей-богу, лучше без работы, без денег и без скамьи подсудимых. Простите меня.

В а л я. Как это? Всё? Мы больше не играем? Никогда?

В а л е р а. Судя по всему, да.

А л е к с е й. Простите меня ради бога. Простите. И прощайте.

Ж е н я. Домой идти?

А л е к с е й. Да, Женя, иди домой.

Ж е н я. А завтра? Приходить?

А л е к с е й. И завтра оставайтесь дома. И послезавтра. (*Прижимает руку к груди.*) Мне так стыдно, друзья, простите меня. Простите.

В а л е р а (*беззлобно и устало*). Да пошел ты.

А л е к с е й (*шепотом*). Простите. Простите за всё.

Берет со стула куртку, смотрит на актеров. Хочет что-то сказать, не находит слов, прижимает руку к груди.

Е л е н а А н д р е е в н а (*внезапно*). Слушай сюда, ты, дырка от параши. Хочешь и откинуться, и чужую жопу под раздачу подставить?

А л е к с е й. Елена Андреевна...

Е л е н а А н д р е е в н а. Я, сука, шестьдесят лет Елена Андреевна. Я сцену топтала, когда ты в суфлерскую будку пешком ходил. И ты, значит...

А л е к с е й. Елена Андреевна, вы с ума сошли?

Е л е н а А н д р е е в н а. А ну сел на место!

А л е к с е й. Я...

Е л е н а А н д р е е в н а. Быстро, я сказала! (*Алексей садится.*) Значит, так. Послушайте меня, Алеша. Послушайте меня все. Я просто прошу взять себя в руки, успокоиться и выслушать меня. Я ничего вам нового не скажу. Я отлично помню, как было в мою юность, когда лишнего слова сказать было нельзя. Зажимали так, что мало не покажется. Очень было страшно. И мне было страшно, и всем, кто против власти рыпался.

А л е к с е й. Вы поймите меня правильно...

Е л е н а А н д р е е в н а (*не обращая на него внимания*). Прошло много времени, и я могу делать какие-то выводы. Я имею на это право, я старый человек. И вот что я вам скажу — в истории остались только те, кто рыпался. А все остальные так и умерли незамеченными. И я среди них. Вас можно понять, Алеша, вы молоды и талантливы...

А л е к с е й. Вы правильно меня понимаете, но...

Е л е н а А н д р е е в н а. Но, с другой стороны, вы нанялись сюда за деньги и вы вообще, ни разу, ни на полмиллиметра не революционеры. Вы просто снимаете здесь сериал. Просто зарабатываете деньги. Просто наемные работники. Что? Разве я не права? (*Все думают над ее словами.*) А кроме всего прочего, про этого президента шутить не страшно. Страшно про предыдущего что-то не то сказать. А за этого ничего не будет. Это я вам как опытный человек говорю.

В а л е р а (*с уважением*). Мне кажется, Елене Андреевне можно доверять.

Е л е н а А н д р е е в н а (*невесело усмехаясь*). Жизнь... Так быстро пролетела жизнь... Еще вчера я думала: все успею. А теперь... Но у вас-то все будет по-другому. Или что? Или я ошибаюсь?

В а л е р а. Лёха?

А л е к с е й. Что Лёха?

В а л е р а. Ну, скажи что-нибудь.

А л е к с е й (*мрачно*). Чего тут сказать? Завтра в восемь «мотор», прошу без опозданий.

6

В а л я. Какие странные грибы, бабушка. Цвет странный. И форма.

Е л е н а А н д р е е в н а. Специально для тебя собирала, внучка. И для твоего друга.

В а л е р а. Бля, в натуре, грибы какие-то... опущенные.

В а л я. А ты почему, бабушка, не ешь? С дороги-то устала, наверное?

Е л е н а А н д р е е в н а. Ничего, ничего. Я перекусила на вокзале сегодня.

В а л е р а. Не, бабусь, давай хавай, не трынди.

А л е к с е й (*комментирует*). План не удался. Первые признаки злобы, агрессия.

Е л е н а А н д р е е в н а. Сказала же — сытая. Глухие, что ли? По сто раз повторять? Ешьте давайте, а то тарелки потом после вас еще мыть.

В а л е р а. Ты чего конфликтуешь, в натуре? Предъявляешь чего? Садись на нары и хавай баланду, как все.

В а л я (*ласково*). Вот этот на тебя, бабушка, смотрит, зелененький. А ну давай, ам его.

А л е к с е й. Бабушка выбивает тарелку из рук Алены. Вот так. Карась понимает, что тут дело нечисто. Возмущение.

В а л е р а. Ах ты, кошелка, мать твою! Ты нас чё, травануть решила?

А л е к с е й. Ведьму давайте, Елена Андреевна, как в последний раз репетировали.

Е л е н а А н д р е е в н а. Травануть? Щенки! Ха-ха-ха! Да мне проще вас утопить, как щенков! Ха-ха-ха!

А л е к с е й. И пальцем! Пальцем тычьте! Продолжайте хохотать!

Е л е н а А н д р е е в н а. Ха-ха-ха!

В а л е р а. Она из этих!!! Бежим, мать твою!!!

Е л е н а А н д р е е в н а. Ха-ха-ха!

А л е к с е й. Стоп! Снято! (*Жене.*) Снято?

Ж е н я (*с восхищением*). Круто. Как в кино.

Е л е н а А н д р е е в н а (*довольным голосом*). А я снималась один раз в рекламе порошка стирального. Мне Илюша, оператор, тогда сказал, что я очень киногеничная.

В а л е р а. А ничего, что мы огурцы с грибами перепутали?

В а л я. Это я виновата. Смотрю на огурцы и думаю — вот грибов бы сейчас соленых...

А л е к с е й. А что, мне даже понравилось. Есть в этом какое-то зерно. Женя, беги в коридор, камеру устанавливай, мы сейчас придем.

Женя убегает.

В а л е р а. А ко мне, утром сегодня, представляете, подошли двое — мужчина и женщина. И автограф взяли.

Е л е н а А н д р е е в н а. Женщина с такой шапкой дурацкой, да? У меня тоже. Они, наверное, у всех берут, на всякий случай. Видеть же они не могли, что мы снимаем, правильно?

В а л я. А в соседнем павильоне, я узнала, снимают сериал «Обнажены и опасны» — три девки в голом виде грабят банки, и потом не могут найти свидетелей ограбления, потому что никто не может запомнить их лица. И вот эти двое, они туда не пошли автографы брать. Они именно нас ждали.

А л е к с е й. Ну, ты сравнила — наш сериал и эта порнушка. Просто заглядывали в павильон, видели, как мы работаем... Я так думаю. Прославляемся потихоньку, и это закономерно. Ладно, не отвлекаемся. Следующая сцена в коридоре — вы бежите от демонической бабушки в подвал.

7

Алексей сдирает с головы противогаз.

А л е к с е й. А это нормально, что у меня стекла потеют? Может, с ними что-то не так?

В а л е р а. Все с ними так.

А л е к с е й. А на лбу ручкой «Metallica» написано.

В а л е р а. Я этот противогаз на соревнованиях на 23 февраля в 11-м классе выиграл. Костюм химзащиты надел за четыре минуты тридцать пять секунд.

В а л я. А ты был в армии?

В а л е р а. Не взяли, я слишком легкий был. Недобор по весу.

Ж е н я (*грустно*). Вот бы мне так. А я здоровый, прямо беда. Весь обследовался с головы до ног — здоровый, хоть ты тресни.

В а л е р а. Я же всю дорогу Соломинку играл. В сказке про Соломинку, Пузырь и Лапоть. А в прошлом году на Лаптя перевели, говорят, Соломинка я уже неубедительная, дети не верят.

А л е к с е й. А я убедительный в этом противогазе?

Е л е н а А н д р е е в н а (*успокаивая*). Очень. Лучше просто не может быть.

А л е к с е й. Да? Столько лет не играл, волнуюсь.

Е л е н а А н д р е е в н а. Алеша, у вас все получится, правда.

Алексей надевает противогаз, что-то говорит. Снимает его.

А л е к с е й. А меня вообще слышно, когда я что-то в противогазе говорю?

Е л е н а А н д р е е в н а (*деликатно*). Ну, так... Не очень.

А л е к с е й. Давайте тогда по-другому сделаем. Я говорю, а вы все повторяете, как зомбированные. На всякий случай. Женя, снимаем только меня, крупным планом. Поехали.

Надевает противогаз. Что-то говорит.

В с е (*хором*). Это наш секретный план.

Алексей что-то говорит.

В с е (*хором*). Красная кнопка ждет нас.

Алексей что-то говорит.

В с е (*хором*). Нам нужен президент. Он знает.

8

Все, кроме Жени, сидят за столом. Настроение у всех приподнятое.

А л е к с е й. Даже отметить хочется. По-моему, сегодня прекрасно все прошло. Как ваши ощущения?

В а л я. Спина болит ужасно. Врач сказал, что попа у всех беременных растет для противовеса к животу. А у меня почему-то не растет.

В а л е р а. У тебя прекрасная попа. То есть противовес. То есть... В общем, тебе надо отдыхать чаще. Ты береги себя. И ребенка.

В а л я (*с удивлением*). Спасибо. Ты чего это такой заботливый?

В а л е р а (*Алексею*). А дальше что? В смысле, у тебя же уже есть завтрашняя серия?

А л е к с е й. Сейчас Женя принесет.

Е л е н а А н д р е е в н а. А может, правда отметим как-нибудь съемки? Давайте на вино скинемся. Я так давно не пила вина.

В а л е р а. Лучше на пиво наберем.

А л е к с е й. Лучше давайте Женю дождемся, прочитаем серию и решим.

В а л я. А мне можно чуть-чуть красного вина. Это даже полезно, врач говорил.

В а л е р а (*мгновенно уступая*). Ну, уговорили — вино так вино.

А л е к с е й. Друзья, давайте все-таки подождем Женю.

В а л е р а. Чего ты нервничаешь? Все нормально будет.

А л е к с е й. Я нервничаю, потому что не понимаю логики. По идее тут

и не должно быть логики, но мне все равно как-то стремно.

Елена Андреевна. Хорошо, давайте ждать. А вы замечали, что когда сутками с одними и теми же людьми работаешь, они тебе как родственники в какой-то момент становятся?

Валера. Точно! (*Вале.*) Ты тоже это чувствуешь?

Валя. Раньше да, было такое. А сейчас вот. (*Гладит себя по животу.*) Вот мой родственник. Я только его чувствую.

Валера (*упавшим голосом*). Да? И больше никого?

Валя не успевает ответить. Входит Женя. Садится.

Женя. Так мне сегодня понравилось кино снимать. Вообще.

Алексей. Ну?

Женя. Что? Говорю, что...

Алексей (*обрывая*). Сценарий где?

Женя. А! Вот. Конечно. Извините.

Дает сложенный вдвое листок Алексею.

Алексей. Ну, с богом. (*Открывает бумажку. Тут же закрывает.*) Елена Андреевна, а давайте вы прочитаете. Для разнообразия.

Елена Андреевна. Почему нет? Давайте. (*Разворачивает листок, читает.*) «Старики охотятся на Карася и Алену. Карась влюбляется в Алену и рассказывает свою историю — на самом деле он гениальный актер...»

Валера (*мрачно*). Та-а-ак...

Елена Андреевна. «...который играл зэка в одной театральной постановке так убедительно, что его обвинили и посадили в тюрьму. Под маской Карася скрывается пылкий и чувственный Стасик. Алена в ответ признается Стасику, что за ними охотятся, не потому что Стасик стал свидетелем заговора стариков, а потому что Алена украла у бабушки главную реликвию стариков — Золотой Катетер». (*Отрывается от бумаги*). А мы и не знали про этот катетер ничего. Надо же. (*Продолжает читать*). «Алена не знает, в чем сила Катетера, но знает, что Катетер в старческих руках — это мощное оружие для захвата мира».

Алексей (*с облегчением*). Ну что ж. Не все так страшно. Давайте договоримся, когда мы встретимся завтра.

Валера (*багровея*). Секундочку. Я не понял.

Елена Андреевна. Что такое, Валера?

Валера. Нет, секундочку. Это что такое? Нет, я не понял, это что такое?

Алексей. Валер, Валер...

Валера. Стасик, говорите? Гениальный актер, говорите?

Алексей. Валер, ну ты чего?

Валера (*вставая*). Я сейчас пойду, я этому сценаристу руки выломаю. И все остальное.

Алексей. Валера, сядь, прекрати истерику.

Валера. Задачу мне поставили... Стасика, говорят... (*Жене.*) Где они? На каком этаже они сидят, эти гении?

Алексей (*тоже вставая*). Валера, давай все обсудим. Спокойно.

Валя. А что вообще происходит?

Валера. На каком? На втором? На четвертом?

Женя. На третьем.

Валера. Гения надо им сыграть? Гения актера? Да я из них сейчас говно выбью всех цветов радуги!

Елена Андреевна. Валера, ну вы зря так... Подождите.

Валера стремительно идет к двери.

Алексей. Стой!

Валера выходит.

Алексей. Вернись!

Выбегает за ним.

Женя. Может, пойдем покурим?

Елена Андреевна. Нет, Женечка, мы не курим, спасибо.

Валя. Мне нельзя. Вредно для ребенка.

Женя. А я пойду. Целый день терпел. У меня же тут родаки приходили с утра. Пасли меня. Вы их, наверное, видели.

Елена Андреевна. М-м-м, нет. Не припомню.

Женя. Мне вчера повестка опять пришла, и они теперь боятся, что меня прямо со съемок заберут. И они, короче, что придумали — собирать подписи от актеров, ну и всяких там, что я такой нужный искусству и вообще. Ну, чтоб меня точняк в институт приняли на режиссера. Разве вы их не видели?

Валя. Нет.

Женя. Ну и круто. А то позору с ними не оберешься. У маман еще

шапка такая дурацкая... Ладно, пойду, дуну...

Женя выходит.

Елена Андреевна (*поеживаясь*). Нервно как все проходит.

Валя. Мне нельзя нервничать.

Елена Андреевна. А как папа ваш? Тоже небось ребеночка ждет?

Валя. А у нас нет папы.

Елена Андреевна. Как это — нет папы?

Валя. То есть папа есть, конечно, но... Мы на гастролях были в Козлодуе в Болгарии, а там после премьеры мы отмечали и... Ну, в общем, я, честно сказать, не помню.

Елена Андреевна (*улыбаясь*). А-а, понятно. Премьера такое дело.

Валя (*гладит себя по животу*). Главное, что с ним все хорошо, здоровенький. Певец Филипп Киркоров тоже болгарин — вон какой здоровый.

Елена Андреевна. И я Лелю одна растила. А вы кого ждете? Мальчика, девочку?

Валя не успевает ответить. Входят Алексей, Валера и Женя. Молча садятся на свои места.

Женя (*резюмируя*). Я даже покурить не успел.

Елена Андреевна. Ну что? Алеша?

Алексей. Надо же. Столяров.

Елена Андреевна. Что значит «Столяров»?

Алексей. Драматург Столяров. Тот самый. На третьем этаже.

Елена Андреевна. Да вы что?! Наш? «Время Цветов»?

Алексей. Он сюда за деньгами пришел. Мы его сами сейчас видели в бухгалтерии.

Валя. И что?

Алексей. Я автограф у него взял. А Валера...

Валера. У него ботинки... Я такие в школе носил. Потом выбросил. А у него они такие старые, будто он их нашел и до сих пор носит.

Алексей. Я в записи смотрел его «Время Цветов». Спектакль уже не шел, когда я учился. Нам в институте показывали. Я поэтому и решил... Ну надо же...

Елена Андреевна. А я, представьте себе, ходила на этот спектакль. Мне тогда по страшному блату билетик достался. Это он тогда сказал: «Что Топоров, что Кошкин — бездарности один хер».

Алексей. Вот вы все говорите: мы душу продаем...

Валя. Мы такого не говорили.

Алексей. Не важно. Скажете. А мне кажется, мы не душу продаем, а просто пытаемся выжить. И это две большие разницы. Две большие разницы...

Валя. Это что получается? Это получается, мы по его сценарию играем?

Елена Андреевна. Ну, это разве плохо, что нам пишет знаменитый на весь мир драматург? Наоборот, это значит, что в тексте есть что-то, что мы не можем рассмотреть. Какие-то глубины.

Валера. Елена Андреевна, вы не видели его ботинки. Там нет глубин. Там вообще ничего нет.

Елена Андреевна. Валера, Алеша, ну что вы скисли?

Алексей. А я не выдержал, ляпнул: «А еще мы хотим вашу пьесу «Время Цветов» ставить». Он так сжался весь...

Валера. А я тогда как раз и передумал ему морду бить. Разве от этого изменится что-то?

Алексей (*мрачно*). Значит, так. С утра начнем, как обычно. Если у кого-то есть золотая фольга, приносите. Будем Катетер делать.

9

Валя. Значит, ты — Стасик?

Валера. Да. Я простой Стасик. Обычный актер. Может, немного лучше других, но при всем этом самый обычный. У меня все обычное. Я такой обычный, что даже не смешной. Единственное, что я умею, — это изображать других людей. Но когда я вижу тебя, я не хочу изображать других. Я устал быть другим рядом с тобой. Если тебе не противно быть со мной, если ты... Прости меня за все. Пожалуйста, прости меня.

Валя. Ой!

Валера. Что случилось?

Валя. Пнул. Ой! Пинается.

Валера. Кто?

Алексей. Так. Стоп!

В а л я. Ребенок пинается. Вот здесь потрогай.

В а л е р а (*трогая ее живот*). Черт. Черт. Он пинается. Он, правда, пинается, я чувствую. Леха, он пинается! Елена Андреевна!

Е л е н а А н д р е е в н а. Ну, конечно, Валера, он же живой.

А л е к с е й (*Жене*). Отмотай на начало сцены. Перезапишем. Тем более монолог у него какой-то бредовый получился. (*Валере.*) Как будто не репетировали ни разу.

Ж е н я. Хорошо.

В а л е р а. Черт. Вот черт. Он пинается.

В а л я. Он все время так. Такой непоседа... (*Обращаясь к животу.*) Ну что ты, маленький? Ну что ты разволновался?

В а л е р а. Все время? Черт. Я его чувствовал. Он пинается. Черт.

А л е к с е й. Ну что, все готовы еще раз?

Е л е н а А н д р е е в н а. Валера?

А л е к с е й. Он что, плачет?

В а л е р а. Черт. Мне надо покурить. Черт. Извините.

Ж е н я. Покурим, может?

В а л е р а. Пойдем. Пойдем, покурим. (*Они с Женей выходят. По пути Валера показывает Жене ладонь.*) Вот так. Ногой прямо мне в руку. Черт. Прямо мне в ладонь сюда. Ногой, представляешь?

10

Все сидят в кабинете. В руках у Вали очередной листок.

В а л я. «Стасика ловят, заманив его на сцену театра».

В а л е р а. Ненавижу всех.

В а л я. «Алена пробирается на встречу с президентом и предупреждает его о готовящемся покушении».

А л е к с е й. Этого я и боялся.

Е л е н а А н д р е е в н а. Опять? Алеша, мы же вроде договорились?

В а л я. «Президент не верит, но когда старики разрывают на клочья его телохранителей, понимает, что Алена говорит правду, и готов помочь ей освободить Стасика. Попытка освобождения проваливается, потому что Главный, оказывается, и есть президент и вся эта история разыграна для того, чтобы выпытать у Алены, где она прячет Золотой Катетер. Она и Стасик в плену у стариков, и им грозит смерть».

А л е к с е й. Я уже вообще ничего не боюсь, Елена Андреевна. Но у меня другой вопрос. Где мы возьмем президента к завтрашнему утру?

Е л е н а А н д р е е в н а. Я им буду.

А л е к с е й (*с сарказмом*). Офигенно. Вы себя в зеркале видели, Елена Андреевна?

В а л я. Ну, у нас все равно такая условность...

А л е к с е й. Да, у нас условность. Но если появляется конкретный презик, он должен быть похож на конкретного презика. А иначе мы что, табличку на него вешать будем: «Я — президент России»?

В а л е р а. У меня идея.

А л е к с е й. Ни Женя, ни я тоже не подойдем. В этом смысле мы от Елены Андреевны мало чем отличаемся.

В а л е р а. Нет-нет, у меня другая идея. Мой хозяин, мужик, у которого я квартиру снимаю, — он вылитый президент.

А л е к с е й. И что?

В а л е р а. И я знаю, что он просто мечтает быть актером.

А л е к с е й. Твой квартировладелец?

В а л е р а. Он талантливый. Правда.

А л е к с е й (*с подозрением*). Валера?

В а л е р а. Он реально крутой. Он такой... прямо как нам надо. Он актер от бога. Ну то есть не то чтобы прямо от бога, но в нем есть такие задатки. И он очень похож на президента.

А л е к с е й. Ну хорошо. Времени нет, и поэтому лучше мне с ним встретиться как можно быстрей. Скинь мне его телефон. (*Встает.*) Всем — до завтра. Встречаемся в восемь. Будем пробовать нашего президента.

В а л е р а. Леш, давайте все вместе встретимся, втроем. Я его очень хорошо знаю.

А л е к с е й (*направляясь к выходу*). Ты мне сначала скинь его телефон, потом встретимся.

В а л е р а (*не отставая*). Я с ним общий язык найду. Я живу там уже второй год, я его знаю как облупленного.

А л е к с е й. Ты мне сначала телефон скинь...

Выходят. За ними выходят все остальные.

Валя сидит за столом, смотрит на Елену Андреевну, которая наливает себе кофе из термоса.

В а л я (*с завистью*). А мне нельзя кофе. Вредно. Но так хочется все время.

Е л е н а А н д р е е в н а. А я без кофе не могу проснуться.

В а л я. Еще месяц — и тоже буду кофе пить. И водку. И аспирин.

Входит Валера. Останавливается у дверей.

В а л е р а. Где он?

Е л е н а А н д р е е в н а. Кто?

В а л е р а. Где Лёха? Где он?

В а л я (*кивая на телефон*). Он звонил полчаса назад, сказал, что задерживается, у него встреча с президентом твоим.

В а л е р а. Как? А он... Он же обещал...

Е л е н а А н д р е е в н а. Что-то случилось?

В а л е р а. Он же обещал. (*Хватается за голову.*) Он же обещал... Мы же договаривались... Как же он без меня... Почему?!

Проходит в комнату, садится.

Е л е н а А н д р е е в н а. Да что случилось-то?

Валера не отвечает.

В а л я. Валера?

Е л е н а А н д р е е в н а. Валера, может, кофе будете?

Валера резко встает.

В а л е р а. Я пошел.

В а л я. Куда ты?

В а л е р а (*решительно*). Я пошел. Всё, пока. (*На ходу.*) Валя, я позвоню тебе. Мне надо будет с тобой поговорить.

В а л я (*озадаченно*). Хорошо...

Валера не успевает дойти до двери, потому что появляется Алексей. Валера пятится в комнату.

А л е к с е й. И на что ты рассчитывал?

Раздается телефонный звонок.

В а л е р а (*бормочет*). Лёх, ну я подумал, почему бы и нет. Это же ведь даже смешно, да?

А л е к с е й. Смешно? (*Идет к Валере.*) Иди сюда, я тебя сейчас рассмешу.

В а л е р а. Лёш, ну что ты, в самом деле? Ну ты посмотри на это широко, с другой стороны...

А л е к с е й. Иди сюда.

Е л е н а А н д р е е в н а. Алеша, что происходит? Валера?

А л е к с е й. Иди сюда.

В а л е р а. Не пойду.

Е л е н а А н д р е е в н а. Алеша!

А л е к с е й (*не спуская глаз с Валеры*). Что, Елена Андреевна?

Идет к Валере. Валера становится так, чтобы между ними был стол. Продолжает звонить телефон.

Е л е н а А н д р е е в н а. Алеша, объясните нам, что происходит?!

А л е к с е й (*обходя стол по кругу*). Объяснить? Я только что от его хозяина. Его Рубен зовут. Он с ним договорился, сукин сын, что тот ему квартплату отсрочит. А этот Рубен двести килограмм веса. (*Рывком пытается обежать стол, но Валера предугадывает его движения раньше. Продолжают кружение вокруг стола. Продолжает звонить телефон.*) Если есть на свете человек, меньше всех похожий на президента... (*Внезапно кричит.*) Обращайтесь ко мне, теперь я, б...дь, знаю, как он выглядит!

Е л е н а А н д р е е в н а. Успокойтесь, Алеша, делу это все равно не поможет.

А л е к с е й. Я его сначала убью, а потом успокоюсь. (*Опять пытается обогнуть стол рывком. Опять безуспешно.*) Ты на что расчитывал, сволочь? Что твой Рубен сядет мне на голову и я умру?!

В а л е р а. Не ори.

А л е к с е й. Не орать? Да ты нам сегодня все съемки запорол! Где я теперь вам президента высру?! (*Хватает телефон со стола, кричит в трубку.*) Да! Да! Это я... (*Замирает.*) Что? Правда? Как... Когда? Я... Спасибо... Да... До свидания...

Медленно садится с трубкой на стул.

В а л я. Что опять?

Алексей начинает смеяться. Бросает трубку на рычажки. Все смотрят на него.

А л е к с е й (*смеясь*). Нашего-то, Женьку, вы не поверите, его в армию забрали. Увезли в воронке в военкомат. Взяли и увезли. Вот так вот — взяли и увезли. Под белы рученьки. Класс! Мне так все нравится — президента нет, оператора нет, ничего нет. Класс!

Чего вы сидите, на меня смотрите? Вам больше делать нечего, как на меня смотреть? А?

Елена Андреевна. Хотел быть режиссером. Бедный мальчик...

В комнату заглядывает Семен Маркович.

Семен Маркович. Доброе утро, коллеги. Я тут подумал. Вероятно, я был не прав. И... могу я вам помочь как-нибудь? Сыграть какую-нибудь роль?

Алексей (*радушно*). Семен Маркович? Ебаца-копаца! Какими судьбами? Пришли посмеяться над нами?!

Семен Маркович. Пришел помочь. Вам нужен актер? Я могу.

Алексей (*язвительно*). Ах, вы сыграть хотите? Да надо же! Ну вы просто Бог из машины, Семен Маркович! (*Остальным.*) Выключайте свет, здесь есть чему светиться, к нам Семен Маркович пришел!

Елена Андреевна. Алеша...

Алексей. Семен Маркович, да вы просто святой! Я уверен, вы по нашим головам пройдете и ни капельки говна к вашим ногам не пристанет! К нам приехал наш любимый, Семен Маркович дорогой!

Елена Андреевна. Алеша, вы же хотели, чтобы кто-нибудь президента сыграл?

Алексей. Кто хотел? Я хотел?! Да я просто хотел, чтобы Семен Маркович у меня на жопе автограф поставил. (*Встает, поворачивается к Семену Марковичу задом.*) Семен Маркович, всего две строчки: «Любимому режиссеру от гения».

Семен Маркович (*с достоинством*). Я пришел играть. Я актер.

Алексей. А я разве говорю, что вы не актер? Вы актер, Семен Маркович, вы просто супер-пупер актер. (*Снова поворачивается задом.*) Снизойдите до нас, черканите пару слов. На память.

Семен Маркович (*сухо*). Я так понимаю, мои услуги здесь не требуются.

Поворачивается, выходит. Алексей поворачивается к остальным.

Алексей (*весело*). Ну что, неудачники, пойдем пиво пить?

Елена Андреевна. Я все-таки считаю, Семен мог бы сыграть президента.

Алексей (*подмигивая*). Ну, конечно! А я, значит, был бы оператором вместо Жени? Правильно?

Елена Андреевна. Ну да.

Алексей (*весело*). Да вы просто гений, Елена Андреевна! Мы же все тут гении собрались! Гений на гении сидит и гением...

Алексей резко замолкает и делает испуганное лицо. Секунду стоит неподвижно, потом выбегает из комнаты.

12

На месте Жени возле камеры стоит Алексей.

Семен Маркович. И все это время, Алена, я хотел, чтобы вы были с нами добровольно. Но вы не готовы. Ваше сердце бьется слишком часто, для того чтобы вы были постоянной. Ваша кровь слишком горяча, чтобы вы могли отличить добро от зла. У вас другое течение времени, ваши яблоки падают на землю медленнее моих. Вы успеваете прожить целую жизнь, пока я успеваю как следует проснуться. Вы слишком молоды.

Алексей (*шепчет*). Гениально...

Валя. Отойди от меня, старый пердун! Не лапай меня!

Алексей. Валя, следи за выражениями, а то нас, правда, посадят.

Семен Маркович. Отдайте мне этот прибор, Алена, и идите с миром. Я не буду причинять вам зла. Рано или поздно вы состаритесь, и воспоминания об этом нелепом противостоянии вызовут лишь улыбку на ваших увядших щеках. Все тщетно — даже великие пирамиды ждет старость.

Алексей. Гениально, просто гениально...

Валя. Не подходи! А то я трахну тебя по голове этой штукой!

Семен Маркович (*с сожалением*). Юность человечества и юность человека... Какая жалость, что красота и разум — это две половинки одних песочных часов. Схватите ее.

Елена Андреевна. Да, Мессир! С радостью!

Алексей. Снято! Семен Маркович, отдохнуть хотите?

Семен Маркович. Давайте сразу следующий эпизод снимать. Я готов.

Алексей. Гениально. Итак, следующий эпизод. «Старики вяжут Алену. Президент наслаждается властью над Золотым Катетером».

13

Все в кабинете. Алексей возится с камерой, рассматривая записи.

Валя. Вниз головой я висеть не могу, это вредно.

Алексей. А и не надо. Если камеру перевернуть и так снимать, получится, будто вы с Валерой висите вниз головой. По крайней мере, я так думаю...

Елена Андреевна (*продолжая читать*). «...Вспомнив роль из спектакля про Гарри Гудини, Стасик распутывает себя и Алену. На них надвигается толпа стариков».

Семен Маркович. Тут можно использовать тот трюк из «Щелкунчика». Помнишь, Лена, армию Мышиного короля?

Елена Андреевна. Не отвлекай меня, Семен. Так. (*Читает.*) «...Что ты играл еще, Стасик? Карлсона. Нет, не то! Дон Кихота? Нет! Маленький Принц? Нет, только не Маленький Принц! Внучек? Какой еще внучек? Я играл внучка — эпизодическая роль в детском спектакле! Стасик, играй внучка-а-а!!!»

Валера (*мрачно*). Уроды.

Алексей (*в восхищении*). Я прямо вижу все это! Это можно потрясающе снять! (*Смотрит на камеру.*) Вот только разобраться...

Семен Маркович (*с одобрением*). Интересный поворот.

Валя. Не расстраивайся, Валера. Ты какой-то все время мрачный.

Валера. Извини. (*С трудом улыбается.*) Я постараюсь исправиться.

Елена Андреевна. «...Толпа стариков умиляется внучку, гениально сыгранному Стасиком. У них не поднимается на него рука. Они хотят ухаживать за ним, ведь в этом и есть счастье — баловать внучков».

Семен Маркович. Тут даже есть какой-то философский смысл. А кто, говорите, писал?

Елена Андреевна. Подожди. «...Только злобный президент не согласен с таким раскладом. Пока толпа стариков умиляется, Алена вырывает из старческих рук президента Катетер и несколько раз проводит ему операцию старения, отчего президент превращается в скелет с лоскутьями сухой кожи».

Алексей. Надо где-то срочно заказать скелет.

Семен Маркович. Достойный конец. Меня расстреливали, протыкали шпагой, я пил яд, кончал самоубийством, растворялся в воздухе и замерзал во льдах, но ни разу это не было столь... необычно.

Валя. Всё?

Елена Андреевна. Тут еще постскриптум, что Алена и Стасик целуются.

Валера (*с одобрением*). А это уже похоже на Столярова. Талант не пропьешь.

Алексей. У нас небольшая проблема. Решаемая. (*Кладет камеру на стол.*) Все, что мы сегодня отсняли, получилось почему-то черно-белым и без звука.

Валера. «Почему-то»?

Алексей. Ну я же не оператор, что вы от меня хотите? Нам по-любому придется все это переозвучивать. Так что не страшно.

Валера. А цвет?

Алексей. Ну, будет такая... находка.

Валера. Находка?

Алексей (*недовольно*). Что ты ко мне пристал? (*Встает.*) Друзья! Мне радостно оттого, что мы завтра закончим нашу эпопею!

Семен Маркович. А мне жаль, что я присоединился к вам так поздно. Коллеги, у меня предложение. Так уж получилось, что я являюсь владельцем небольшой суммы денег...

Валя. Я не могу, мне надо идти домой спать. Врач сказал, и мне, и малышу надо не меньше девяти часов сна.

Валера. А у меня встреча с Рубеном. А перед этим я обещал Валю проводить до дома.

Алексей. Завтра выпьем, Семен Маркович. Последний кадр снимем и выпьем.

Семен Маркович. Завтра будет завтра, а я сегодня хочу.

Алексей. Сегодня мне еще идти насчет скелета договариваться. Давайте завтра.

Семен Маркович. Лена, ну ты меня не оставишь, я надеюсь?

Елена Андреевна. Семен, откуда у тебя деньги? У всех ни копейки, а ты гусаришь.

Семен Маркович. Собирал на похороны, грешным делом. Мечтал на Ваганьковском полежать, как актеры Таганки любят. Но, знаешь, ни наш театр до Таганки не дотягивает, ни я до этих актеров. Поэтому... Одним словом, я тебя прошу, составь мне компанию, как в старые добрые времена.

Елена Андреевна. Ну, только как в старые добрые времена.

Алексей. Друзья, давайте прощаться.

Валя (*вставая*). Ну всё, я поскакала.

Валера. Подожди, я с тобой. (*На ходу.*) Я же тебе не говорил, у меня узистка знакомая — просто гениальная. Она с завязанными глазами пол ребенка определяет. Я ее сына на елки все время провожу...

Уходят.

Алексей. Всем пока. (*Набирает номер на мобильном и, уходя, говорит по телефону.*) Сашка, привет. Ты все так же в школе сторожем работаешь? Ты что, пьяный? Не важно. Слушай, у меня к тебе одно дело, мне скелет нужен на сутки...

Семен Маркович. Пойдем?

Елена Андреевна (*вставая*). А ты купишь мне вина?

Семен Маркович. Куплю.

Елена Андреевна. А шампанского?

Семен Маркович. Мы выпьем шампанского, а потом вина, а потом опять шампанского. И будем пьяные, и будем лететь над городом, как на картине Шагала. Я угадал твои желания, Маргарита?

Елена Андреевна. Как всегда, мой Мастер... А завтра у тебя будет похмелье, и ты будешь злой, как Воланд...

Уходят. Свет постепенно гаснет.

14

Из темноты появляется Валя. Она не беременна. Она лихо отплясывает чечетку. Одновременно с этим из темноты один за другим появляются лица актеров, дающих интервью.

Елена Андреевна. Сейчас все пишут, что меня «открыли» для экрана и сцены после этого сериала. Я не согласна. Мне шестьдесят лет, я до этого сделала много удачных работ. Роль в сериале «Убить старика» лишь помогла мне достучаться до сердца каждого из вас. Теперь рассказать, где я? Сейчас вот уже второй месяц, как я здесь, в другой стране, но, честно сказать, я ничего толком еще не видела, слишком много работы. Что? Да, я слышала о сомнениях, смогу ли я в моем возрасте сыграть Маргариту, но Анджей в этом не сомневается. И его уверенность двигает горы здесь, на съемочной площадке...

Валера. Мы каждый день занимаемся буддийской практикой медитаций. Простите? А, вот теперь понял суть вопроса. Честно сказать, для людей поверхностно знакомых с театром, я не могу объяснить, в чем польза медитаций для актера. Я скажу проще — отказывайтесь от прежней жизни, приходите в мой центр и живите вместе с послушниками. Я разговариваю с послушниками только после трех месяцев начальной подготовки и только тогда решаю — годится ли он для моего театра и дальнейшего обучения. И никто вам не гарантирует, что после десяти лет театра вы не поймете, что полностью лишены таланта. Я учу актеров быть людьми. На это может уйти вся жизнь.

Алексей. Кто? Что он сказал? Да срать я на него хотел. Серьезно. Какие вообще могут быть авторитеты в наше время? Докажи, что ты чего-то сможешь на практике, и я пожму тебе руку. Все остальное, знаете ли, тухляк. Хотите сказать, я авторитет? Ну, не знаю... Я могу сказать одно. Чувствуешь в себе арт? Тогда бери камеру, пару крутых актеров и иди на натуру снимать шедевр. Если нет — нет. И если это искусство, то от него за километр будет пахнуть искусством. И тогда никому ничего не надо доказывать. Без балды. Всё, ребята, больше не могу, вертолет ждет.

Женя. Как только поняли, сразу же посадили меня на БТР и в штаб. А там за мной уже целый эскорт приехал. Или как там... кортеж. И повезли меня. Экзаменов вступительных не сдавал, просто поставил им третью серию

с середины. Они молча посмотрели и сразу же мне все подписали. Определили с общагой, со стипендией. Мастер сказал, что мне диплом экстерном выдадут, за один год обучения. И всё тогда. Я — режиссер.

Семен Маркович. Глупости. Ставить меня в один ряд с Михаилом Чеховым и Станиславским — это глупости. Ну и что, что «Записки актера» вышли с ними в одной серии? Я писал не для того, чтобы быть очередным реформатором. Я просто делился своими наблюдениями за жизнью, за сценой, за миром вокруг. Просто мне было что рассказать, и я взял и рассказал об этом. А люди пусть решают, прислушиваться к моим советам или нет. Вы ведь помните, с какой строки начинается моя книга? Да, да, да: «самый актуальный сегодня вопрос не «быть или не быть?». Самый актуальный вопрос — это тот, на который еще нет ответа».

15

Алексей возится возле камеры. Все актеры застыли на исходных позициях.

Семен Маркович. Ну что, может, начнем?

Алексей. Сейчас, секунду...

Валера. А что вообще происходит? Мы стоим уже пятнадцать минут.

Алексей (*раздраженно*). Я же сказал, секунду.

Дверь распахивается, в нее вваливается Женя. Он захлопывает за собой дверь, прислушивается. Он одет в перепачканную глиной военную форму. На щеке синяк. Первой его замечает Валя.

Валя. Женечка! Женя, ты вернулся?

Елена Андреевна. Женя! Тебя отпустили, Женя?

Женя (*прислушиваясь к голосам за дверью*). Да. Отпустили.

Алексей. Жека, как же я рад тебя видеть! Ты так кстати, что даже себе не представляешь. Дай я тебя обниму!

Обнимаются. Все обступают Женю.

Алексей. Как же тебя отпустили?

Женя. Я... Отпустили. Сказали — недобор. По весу недобор.

Валера (*хлопая его по плечу*). Ну здорово. Главное, теперь не ешь после девяти вечера. Так и продержишься.

Семен Маркович. С возвращением, молодой человек.

Валя. Дай я тебя поцелую.

Женя. Я... Давайте снимать, что ли?

Алексей. Чего ты так торопишься?

Женя. Снимать хочу. Соскучился.

Елена Андреевна (*замечая синяк*). А кто это тебя так?

Женя. Упал. Я готов снимать.

Алексей. Ну раз готов...

Они подходят к камере.

Алексей. Смотри, тут что-то не включается у меня.

Женя. Вот так надо. А звук здесь. И цвет зачем-то на нуль выведен...

Алексей. Потрясающе. (*Остальным.*) Прошу по местам!

Все занимают свои места.

Алексей. Дубль, надеюсь, последний. Женя, снимаем всю группу общим планом. Все готовы? (*Пауза.*) Начали!

Семен Маркович. Благая цель. Благая цель для всего мира. Когда мы состарим всех вас, мир станет лучше и начнется золотой век человечества.

Валя. Скоты! Вы...

Алексей. Валя, рано!

Семен Маркович. Почему золотой век, спросите вы. Потому что не будет ни войн, ни болезней. Бурлящая кровь не будет гнать самцов друг на друга, люди будут бережно и медленно переходить дорогу и заботиться лишь о своем кишечнике и мягкости нижнего белья. Мы все, весь мир, будем сидеть в креслах на берегу моря и смотреть на закат. Все вместе, все человечество. В первый раз вместе по-настоящему...

Алексей. Валя, давай!

Валя. Скоты! Вы лишите нас самого драгоценного — воли к победе, страсти...

Валера (*приходит на выручку*). Полета к звездам!

Валя. Полета к звездам и мечты!

Елена Андреевна. Внучек, иди к нам, маленький, мы тебе яблочко потерли на терочке.

Валера. Алена, ты должна сделать это сама. Убей его! Я не могу выходить из образа. (*Елене Андреевне.*) Не-е-е-е... Мне не нлавится яблоцько! Я хоцю сиколатку!

Е л е н а А н д р е е в н а. Сначала Стасичек покушает яблочко, а потом Стасичек получит шоколадку.

С е м е н М а р к о в и ч. Я мог быть твоим дедушкой. Неужели у тебя поднимется рука засунуть в меня этот катетер и убить?

В а л я. Ах, вот как ты заговорил, старый мешок костей?

С е м е н М а р к о в и ч. У меня никогда не было внучек. Ты могла бы быть одной из них. Подумай!

В а л я. Вечная юность и звезды! Небо и ветер! Мы вечные!

«Убивает» старика. Семен Маркович валится на пол. Долгая пауза.

Ж е н я. Ну что? Снято?

А л е к с е й. Погоди, еще финальный поцелуй героев.

В а л е р а. Стасик хочет поцеловать девоцьку!

Е л е н а А н д р е е в н а (*грустно и серьезно*). Да, конечно.

В а л я. А девочка хочет поцеловать Стасика!

Валера и Валя целуются. Елена Андреевна садится на пол возле лежащего на полу старика, гладит его по волосам. Женя тоже садится на пол возле камеры, опустошенно смотрит в одну точку. Алексей смотрит на всех с восторгом.

А л е к с е й. Снято!

Ж е н я. Вот и всё.

В а л е р а (*смущенно отодвигаясь*). Я... Ничего, что я?.. Живот мешал, наверное...

В а л я. Ну что ты, мы же актеры, какое тут стеснение может быть.

А л е к с е й. Друзья! Хочу обратить ваше внимание на тот факт, что мы это сделали. Мы сделали это!!! Елена Андреевна, Семен Маркович, вставайте! У меня бутылка шампанского, сейчас праздновать будем!

Е л е н а А н д р е е в н а. Он умер.

В а л е р а. Конечно! Потому что мы победили. (*Вале.*) Мы же победили?

В а л я. А то!

Е л е н а А н д р е е в н а (*серьезно*). Он, правда, умер. (*Пауза.*) Как и обещал.

А л е к с е й. Что?

Е л е н а А н д р е е в н а. Он мне вчера рассказал. Ему врач его личный говорит: «Семен, тебе жить буквально пару дней». А он хотел на сцене умереть, как... Закрывает ладонью рот, чтоб не разрыдаться.

А л е к с е й. Елена Андреевна...

Е л е н а А н д р е е в н а. А сцены нет нигде, театр закрыт, ролей нет. И он пришел сюда, чтобы умереть здесь, играя.

В а л я (*в ужасе*). Мамочки... Мамочки... Как же так... Мамочки...

Бессознательно прижимается к Валере. Тот обнимает ее.

Ж е н я (*устало*). Всё как у взрослых. Всё по-настоящему...

Е л е н а А н д р е е в н а. Он просил не рассказывать. Это было его последнее желание.

В а л е р а (*крепко прижимая к себе Валю*). Твою мать... Ну разве... Ну разве это того стоило?

А л е к с е й. Я... Мне нечего сказать...

Е л е н а А н д р е е в н а. Да. Это того стоило. Он был настоящий актер.

Повисает долгая пауза.

Е л е н а А н д р е е в н а. Всю жизнь, сколько его знала, он...

С е м е н М а р к о в и ч. Лена, заткнись.

Он начинает шевелиться, садится на полу. Все в ужасе смотрят на него.

С е м е н М а р к о в и ч. Лежал на полу и думал — ну вот сейчас, сейчас, сейчас... А это не театр. Нельзя вот так вот по заказу взять и умереть. Хочется, но не получается. А так было бы красиво... (*Смотрит на Алексея.*) Может, еще дублик? А?

Пауза.

А л е к с е й (*с облегчением*). Старый вы мудак, Семен Маркович!

С е м е н М а р к о в и ч (*спокойно*). Я знаю. И что теперь прикажете делать?

А л е к с е й. А вы о нас подумали? «Умереть на сцене». Охрененски вы, конечно, придумали, Семен Маркович! Только, мне кажется, вы нас в расчет не взяли! А если бы Валя тут родила с перепугу? Или у меня бы сердце отказало? А? Что? Нечего возразить?

С е м е н М а р к о в и ч. Нечего. Валя, простите.

В а л я. Ничего, Семен Маркович, ничего. Главное, что все живы.

Е л е н а А н д р е е в н а. Семен, а у тебя вообще когда-нибудь что-нибудь нормально получалось? Вечно ты все запарываешь.

В а л е р а (*Вале*). Ты как, все нормально у тебя?

В а л я. Все хорошо. Ты... спасибо тебе, ты очень...

Пытается отодвинуться, но Валера не дает, и они так и стоят обнявшись.

А л е к с е й. Я прямо слов не нахожу. Ну вообще. Ага. Вы бы еще под занавес бомбу здесь взорвали вместе с нами со всеми.

С е м е н М а р к о в и ч. Никакую бомбу я...

А л е к с е й (*перебивая*). Спасибо вам за это огромное! И за то, что мы только что все здесь пережили, отдельное спасибо!

С е м е н М а р к о в и ч. Я не думал...

Е л е н а А н д р е е в н а. Да ты вечно не думаешь, Семен.

А л е к с е й. Всё. Покончили с этим. Идите с Женей покурите все. Дайте мне две минуты побыть одному.

С е м е н М а р к о в и ч. Алеша...

А л е к с е й. Гавнеша. Идите курите все. Оставьте меня одного.

В а л я. А мне нельзя курить.

В а л е р а. А мы просто постоим в сторонке. Курить не будем.

Ж е н я. Пойдемте. Думаю, на сигарету у меня еще хватит времени...

Е л е н а А н д р е е в н а. Да, пойдем, Семен.

В а л е р а. Идемте.

Все выходят. Алексей ходит взад-вперед, будто думая над чем-то. Ерошит волосы на голове. Потом, приняв решение, подходит к сумке, вынимает оттуда бутылку шампанского. Откручивает проволочку, стреляет пробкой. Льется пена. Алексей подносит бутылку ко рту. В ту же секунду в комнату входит Женя.

Ж е н я. Там Марк Семенович... Он там... упал и... лежит. Он теперь... по-настоящему...

16

Алексей сидит перед компьютером. Входит Валера.

В а л е р а. Привет.

А л е к с е й. Какие люди! Привет.

Алексей встает из-за компьютера, они обнимаются.

А л е к с е й. Сколько лет, сколько зим.

В а л е р а. Да. Шел мимо, хотел тут в хозяйственном ванночку посмотреть, дай, думаю, зайду.

А л е к с е й. Молодец, что зашел. Чай будешь?

В а л е р а. Нет, спасибо. Я ж на секунду. Побегу сейчас дальше.

А л е к с е й. Ну, тогда...

Разводит руками. Повисает неловкая пауза. Валера подходит к компьютеру.

В а л е р а (*равнодушно*). Чего ты тут ваяешь?

А л е к с е й. Да так. Монтирую тут помаленьку. Шестисерийка на тридцать минут для Интернета.

В а л е р а. Про что?

А л е к с е й. Смеяться будешь.

В а л е р а. Не буду.

А л е к с е й. «Крестьяне во времени» называется. Группа крестьян идет с жалобой к императрице, а по пути в них херачит молния. От этого их заносит в наше время, они приходят в Москву и стаптывают лапти по ночным клубам.

В а л е р а (*не улыбаясь*). Ну да. Понятно.

А л е к с е й. Там юмор в том, что они не знают, что они в будущем. Им там, в деревне, такое про Москву рассказывали, что они разницы не видят.

В а л е р а (*равнодушно*). Действительно. Смешно.

А л е к с е й. А ты че-как? Так больше и ни-ни?

В а л е р а. Ага. У меня как ребенок родился, так я как-то и все. Потерял интерес к этому делу. Теперь я папа. Просто папа, и всё. Мебель вот собираю на заказ. И знаешь, я счастлив. Первый раз в жизни, наверное. Просто счастлив, и всё.

А л е к с е й. Кто у вас, кстати? Мальчик, девочка?

В а л е р а. Мальчик.

А л е к с е й. Как назвали? Семеном?

В а л е р а. Нет. Гена.

А л е к с е й. Ну... хорошее имя.

В а л е р а. Спасибо. А как там Женя? Оператор наш гениальный? Нет от него вестей?

А л е к с е й. Да черт его знает. Его вроде сначала хотели за побег по трибуналу судить. Потом оказалось, что вроде бы он не успел присягу принять. Ко-

роче — мутная история. Годик, кажется, ему еще остался.

В а л е р а. Ну да. Жалко пацана, зеленый совсем. Так прямо горел все это доснять сам... А про Елену Андреевну слыхал?

А л е к с е й (*пытаясь вспомнить*). Там тоже какой-то у нее криминал, что-ли... да?

В а л е р а. Она зятя своего траванула. Представляешь? Хорошо хоть откачали вовремя. Я же говорил: если ведьму часто играть, так и сам ведьмой станешь.

А л е к с е й. Ну да, вспомнил, кто-то мне рассказывал. (*Пауза.*) А ты, кстати, видел наш шедевр? Его же сначала не приняли на канале, и я его в свое свободное время монтировал, монтировал, и сейчас вот выложил на сайт. В рубрику «разное».

В а л е р а. Да как-то не тянуло смотреть.

А л е к с е й. Он у меня тут на компе есть. Показать?

В а л е р а. У меня времени, вообще-то, в обрез. Вальку надо с ребенком сменить, а то ей бежать скоро на репетицию.

А л е к с е й. Там буквально три минуты осталось. (*Извиняясь.*) Сам понимаешь — это первая моя работа была. Почти весь материал брак.

В а л е р а. Ну, если только три минуты.

Подходят к компьютеру. Алексей возится у экрана.

А л е к с е й. Сейчас, сейчас, сейчас... Вот.

Экран начинает светиться, отбрасывая на их лица синие всполохи. Начинает играть музыка, которая постепенно нарастает.

В а л е р а (*недовольно*). Музон какой патетический...

А л е к с е й. Это я сам такую заставочку придумал. Смотри — вон ты пошел. А вон Валя. Видишь, живот мелькнул?

В а л е р а (*улыбаясь*). Да. И Елена Андреевна. Железная женщина. Леди Макбет.

А л е к с е й. Смотри, смотри, сейчас Семен Маркович появится на две секунды!

В а л е р а. Точно! (*Смотрит на Алексея.*) По-моему, Лёх, это лажа какая-то.

А л е к с е й (*восторженно*). Чистый трэш. Чище не бывает. А вот сейчас смотри!

На лице Валеры расплывается счастливое выражение.

В а л е р а. Это же просто порнуха.

А л е к с е й (*хлопая его по плечу*). Да не то слово, друг!

В а л е р а (*радостно*). Я ничего хуже не видел. А вот, смотри, мы по коридору бежим!

А л е к с е й. Смотри, а я как в противогазе в твоем! А? Фирма?

В а л е р а. Какой ужас...

А л е к с е й. Да вообще, да вообще...

Смеются.

В а л е р а. Ужас.

Алексей. Ага. Нереальное говно. Не-ре-аль-но-е.

В а л е р а. Это нельзя никому показывать. Опять Валька! Смешная такая!

А л е к с е й. Точно! Точно! Никому! А? Видел? Видел? Да?

В а л е р а. Сними с сайта, не позорься... Это же надо так... А вот, а вот, смотри!

А л е к с е й. Вижу, вижу. Это же кошма-а-ар... Глянь, ты ее сейчас съешь глазами...

В а л е р а. Ну еще бы. А Маркович-то, Маркович, мочит как...

А л е к с е й. Ага. Вообще. Просто жуть...

Они продолжают смотреть. На их лицах счастье. Музыка, становясь громкой, заглушает их слова.

ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

Наташина мечта

МОНОЛОГ

Наташа, девушка шестнадцати лет. Одета в спортивный костюм. Руки сжаты в кулаки. Часто озирается по сторонам. Одного переднего зуба не хватает.

Н а т а ш а. Ну, короче, это гониво все, что тут говорили... Не было этого ни фига... Чё? Рассказать, как было? А еще чего? А этого вот вам не завернуть? Я не матерюсь, нормальное слово... (*Молчит, смотрит перед собой, вдруг тихо.*) Ладно. Это случилось... Чё? Я не мямлю, нормально рассказываю... (*Говорит чуть громче.*) Это случилось в прошлом году, в сентябре. Мы вернулись с лагеря. Я уже даже немножечко радовалась, что мы вернулись. Потому что в лагере были одни комары, а в палату мне подселили Таньку Косоглазину, поэтому по ночам я видела комаров и ее жопу, а мне хотелось другого. Из прикольного там было только то, что Витя с Лёхи стащил трусы, мы так смеялись, но мне немножечко было жалко Лёху — ему прикольно, что ли? Вот. Нам сказали — собирайте вещи, поедем домой, и когда мы их собирали, я стащила у Таньки заколочку с бусинками, зачем жиртресту заколочка? Потом мы сели в автобус, и я немножко расстроилась, потому что поняла, что заколочку мне не поносить — Танька сразу пропалит. Я решила, что если у меня появится мальчик, то на встречу с ним и буду ходить с заколочкой. А пока мальчика у меня не появилось, пусть лежит. Не, ну как в воду глядела! Конечно, мальчик у меня был — я ж не лохушка какая, но мы с ним так, просто на всех бухаловах были вместе, даже целовались пару раз. У него изо рта воняло картошкой, никогда не думала, что это так противно. Я целовалась с ним на дискаче как-то, целовалась, а потом подумала: а вдруг от меня тоже воняет картошкой, а я этого просто не чувствую? А даже если и не воняло, то теперь обязательно завоняет. Тогда я побежала в умывалку и долго мыла рот с мылом. А потом наши девки потащили меня в туалет — курякать, я пошла с ними. Светка, бухая, открыла окно и говорит: «А слабо прыгнуть?» Я говорю ей: «Дура тупая, чё, совсем мозги прокисли? Куда прыгать-то? Третий этаж!» А Светка, упертая, говорит: «Я знаю, ты не прыгнешь». Я ей: «Чё, это я не прыгну?» Она: «Не прыгнешь!» Я говорю: «Да с какой это стати я не прыгну?» Она такая: «Ну прыгни, прыгни!» Я отвечаю: «Ты чего, незабудка сисястая, попутала чего? И такая, раз, окно пошире распахнула. Нет, конечно, в тот момент я немножечко струсила, но отступать было некуда — не лошиться же при Светке! Я такая на нее смотрю, типа, ты, корова, — и вниз... Я не помню, что там дальше было. Но когда летела, я очень испугалась, что мне все, конец. И загадала такое желание — хочу любви. Чтоб с фатой и шоколадными конфетами. И чтоб все девки наши за нами шли и нам завидовали. Только это не самое главное. Главное, чтобы он меня любил, чтоб он подошел ко мне и сказал: «Наташа, ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж». Я бы тогда сразу пошла.

Вот никогда не думала, что прыжок с третьего этажа выполняет желания. Реально исполняет, кто не верит, попробуйте. Только проговаривать его надо быстро, потому что лететь всего ничего. Очнулась я в больнице. И мне сразу сказали, что ко мне приходил какой-то интеллигентного вида парень, я еще такая думаю: Санек, что ли? Санек, конечно, ботаник, но какой из него парень? А больше никаких таких интелли... интеллигентных друзей у меня нет.

А потом пришел он — я сразу поняла, что это он, потому что кто еще может вот так взять и прийти ко мне в больницу? Правда, ничего про замуж он

не говорил. Сказал, что он журналист газеты «Шишкинская искра», что это одна из старых газет города и что он очень хочет написать про меня в газету. Мне просто нужно рассказать ему про свою жизнь, ничего такого — так, фигня. Обижают нас воспитки или нет, хорошо ли нас кормят, сколько нам дают денег и все такое. И почему я из окна выпрыгнула, просто так или довели меня там уже? Я даже немножко обиделась, потому что у Ирины Горбуненко в прошлом году тоже брали интервью — она победила на конкурсе резьбы по дереву. И ее там спрашивали не про воспиток, а про творческие планы, так и было написано: «Ирина, какие у вас творческие планы?» — «Мои творческие планы вырезать на Девятое Мая досточки с самолетиками и подарить их всем учителям». И еще фотография в полстраницы — красивая. Все девки обзавидовались, я тоже немножечко позавидовала, но потом подумала, зато я натуральная блондинка, а Ирка крашеная, и сразу успокоилась. А Светка ходила как обосраная, даже потихоньку от всех эту газету в туалет вместо бумаги положила, чтоб все ржали, но никто не ржал. Мне как-то больше Иру в тот момент стало жалко.

Этот журналист, Валера, пришел ко мне на следующий день с такой штукой — называется диктофон, туда можно говорить всякие слова, и оно потом все повторяет. Валера меня спрашивал, обижают меня дети из школы или нет. Ага, щас! Я с ноги выбиваю замок на умывалке, чё я, лохушка какая, обижать меня? И еще про родителей спрашивал: помню я или нет и чё там было? Я такая на него смотрю и говорю: «Валера, моя мама назвала меня абортом, а я возьми и выживи». Ну, такая хотела жизни повидавшей прикинуться, чтоб понимал, с кем разговаривает. Чё, я ему, про Вадьку-сутенера, что ли, буду рассказывать, как он мамку мою замочил? А потом Валера меня спросил: «Наташа, а какая у тебя мечта?» Тут я и поняла, что это он. Потому что до этого меня никто еще не спрашивал, какая у меня мечта. А он вот так вот просто взял и спросил. Я ему говорю: «Валера, мы с вами взрослые люди, какая мечта, работать надо!» А сама такая думаю: ну спроси еще. Я, наверное, протупила, что так ответила, надо было сразу про мечту рассказывать, чтобы он все понял и сказал: «Наташа, ты реально самая клевая девчонка на земле. Выходи за меня замуж». Но я штуки этой его испугалась. Которая записывает... Потому что, ага, это я ему могу про мечту рассказать, а если про это еще кто-то услышит? Засмеют же! Поэтому я ему вот так вот ответила, и он ничего такого не сказал, сказал только, чтоб я выздоравливала и чтоб зашла в редакцию за газетой, когда меня выпишут.

Выписали меня через неделю, сказали, чтоб не нервничала и не таскала тяжестей. Зато синяк остался здоровенный на руке, на кошку похожий. Я специально еще тогда рукава короткие носила, чтоб все видели. Вернулась я и сразу Светку такая подтягиваю, пойдем, говорю, покурякаем. Зашли мы с ней в умывалку, я ее как за волосы схватила, ты чё, говорю, сучка недоношенная, подставы такие устраивать? Попутала чего? Ты хоть понимаешь, на кого напала, нет? Светка визжит, а я ее за волосы по полу таскаю. Потом надоело, пошла в комнату, залезла под одеяло, типа сплю. А сама такая про себя повторяю: «Наташа, а какая у тебя мечта?», «Наташа, а какая у тебя мечта?» Повторяла, повторяла и реально заснула. Мне ж в школу не надо было... Проснулась, а уже день, девки из школы пришли, переодеваются. И воспитка заходит, типа дневники проверить. А сама на меня косится. «Болеешь? — говорит, — Наташа?» «Болею, — говорю, — Раиса Степановна». «А драться не болеешь?» — спрашивает. Я в отказ: «Какое драться, Раиса Степановна, синяк смотрите какой». А она такая: «А почему Косоглазина видела, как ты Свету за волосы таскаешь?» Вот падла, думаю, жиртрест вонючий, стукнула и хоть бы хны, про заколочку, что ли, доперла? Не, говорю, ничё такого не было. Тут Светка голову подымает, она сумку стояла разбирала до этого, и говорит: «Да, Раиса Степановна, ничё такого не было, мы так, дурачились». И глазки свои синенькие так в пол опускает. Тут я и поняла, что Светка, она хоть и мандавошка прыщавая, а самая лучшая мне подруга. Я ее в столовке на обеде отзываю: «Светич, — говорю, — дело есть». И про Валеру ей все как есть рассказала. Она, молодец, поняла, надо говорит, собираться и в редакцию топать. И такая: «Тебе одной сейчас нельзя, давай со мной, я типа тоже на него посмотрю и как подру-

га тебе скажу — он это или не он». Ладно, хрен с тобой, красная шапочка, думаю, пошли, говорю, только не малюйся сильно, не на дискач же идем, надо ему сразу дать понять, что мы не телки заборные, не абы кто, что хоть и детдомовские, цену себе знаем.

Ну, собрались мы, я заколочку косоглазинскую без палева нацепила, и пошли. Приходим, деловые такие, типа, где бы нам Валеру найти, у дядьки какого-то спрашиваем. Он говорит, вон, в тот кабинет. Там табличка еще такая басёвая на нем висит: «Редакция «Шишкинской искры». Ну, зашли мы, а там народу человек семь, все за компами сидят, в монитор врылись, и курят все. Я от этого дыма даже сначала не поняла, куда идти, а потом такая смотрю: вот он, родной мой, в углу у окна сидит. Я к нему подхожу, привет, говорю, Валера, как дела? А он мне — привет, Наташа, хорошо дела. Ты за газетой, да? Я такая — ну да, и вообще узнать, как ты? Он такой — да ничего, газету мне протягивает. И тут я понимаю, что если я сейчас главного ему не скажу, так мы и разойдемся, как корабли в море. Валера, говорю ему, а я тебе не все рассказала, поговорить бы нам. Он такой — да? Ну, давай поговорим. Я такая — ну, не здесь, прогуляться, может? И тут он говорит — приходи завтра в шесть в парк, возле редакции который, я там тебя ждать буду. У меня аж подмышки от такого счастья вспотели, приду, говорю. А он — ну ладно, всё, иди. И я пошла. Иду и не вижу ничего. На Светку даже налетела, она у дверей стоит, прыщами пунцовыми кабинет освещает. Идем мы с ней по улице, а она такая — чё, ну чё, расскажи, чё? А я и сказать ничего не могу. Иду, а в голове все вертится: «Наташа, а какая у тебя мечта? Наташа, а какая у тебя мечта?» Как заело прям... Не знаю даже, как тот день прошел. Каждые пять минут на часы в зал смотреть бегала: ну, когда уже завтра, думаю, когда уже завтра? А когда пришли, еще Танька Косоглазина свою заколочку увидала и как давай блажить. Завали хлеборезку, говорю, жиртрест вонючий, а самой даже ругаться не хочется. Такая добрая стала, аж самой удивительно. В другой раз, может, и с ноги бы, а тут даже ругаться не хочется. Рукой на нее махнула и в комнату пошла. Хорошо, она не со мной живет, а то удавила бы ее давно уже. Залезла в постель, а после отбоя в туалет вышла, из пижамы эту газету, которую мне Валера дал, достала. Я так решила просто, что сама сначала про себя эту газету прочитаю, а потом уже девкам дам посмотреть. Потому что там про меня же написано, я же первая должна прочитать. Светка всю дорогу ныла — ну покажи, ну покажи, я говорю ей: «Светич, базару ноль, читать учись!» Достала я газету, читаю, читаю — нет про меня ничего! Должно быть, а нету. Я там учиталась вся, даже кроссворды проверила — нет нигде. А потом на последней странице, на обороте прям, там так мелко-мелко про убийство мента какого-то, про то, как две тачки врезались, и про меня. Правда, про меня. Так и написано (морщит лоб, вспоминает): «Воспитанница детского дома Наталья Банина выпрыгнула из окна третьего этажа. На вопросы журналиста девочка ответила, что прыжок совершила случайно, не имея цели покончить с собой. На сегодняшний день здоровье Наташи не вызывает опасений». Только фотографии нет. Даже обидно стало — имя, фамилия, а фотографии нет. Опять нашу Иру Горбуненко вспомнила, еще подумала: правильно Светка ту газету в туалет положила... Но, с другой стороны, я-то теперь с журналистом буду знакома, чё он, фотографию мою не напечатает, что ли?

На следующий день я прям минуты считала: когда уже, когда? И думаю еще такая — еще ведь опоздать нужно, по-нормальному если. А потом такая думаю, ага, а вдруг я опоздаю, а он не дождется, подумает, не пришла я, передумала. В результате я в этот парк полшестого приперлась, сижу на скамеечке такая, даже не курю, жвачку мятную жую. Не знаю, сколько там сидела, испугалась даже уже, вдруг он не придет. Сижу, сижу, и вдруг у меня голос его за спиной раздается: «Здравствуй, Наташа». Я аж испугалась, но виду не подала, оборачиваюсь спокойненько: «Привет, — говорю, — Валера». А у самой все внутри десять раз перевернулось. Я даже дышать забыла как, в груди что-то так бум-бум, и воздух ртом ловлю. Ну, рассказывай, говорит, что у тебя. Я сижу такая, головой мотаю, как лошадь. Щас, говорю, с силами соберусь. «Обижают вас там?» — спрашивает. Я такая: «Ну да, бывает». «А из окна ты зачем прыгала, с собой хотела покончить?» Я, конечно, ни-

чё такого не хотела, это все Светка, дура, но все равно говорю: «Да, хотела». Тут он говорит: «Наташа, может, ты сока хочешь или газировки там?» Я говорю: «Хочу. И сигарет, если можно». Он пошел, сока принес, себе пива купил и сигареты мне протягивает, «Парламент». Сидим мы с ним, курим, я ему про жизнь нашу заливаю. Даже не знаю, что на меня нашло тогда, обычно это лохи только жалуются, а я лох, что ли? Мы таких еще в малолетке вылавливали и по ноздрям стучали: что, падла, жисть у тебя тяжелая, говоришь? А тут как начала рассказывать, меня прям не заткнуть было. Рассказываю и думаю: щас он меня зачморит, и все пропало. Скажет еще, детдомовка вшивая, и уйдет. А он сидит, слушает, и потом за руку еще меня взял, так осторожно-осторожно, как будто я маленькая. Меня даже в детском саду никто так за руку не брал, брали, только если к заведующей вели. А я же уже не маленькая, а сердце так внутри: бум-бум. Вот дура, думаю, надо было у Светки крем взять, руки помазать, а то вдруг они у меня шершавые? И так мы долго с ним сидели, я ему много еще всякого наговорила. Про девок наших рассказала, про Иру Горбуненко, про Светку, подругу мою лучшую. Про дискачи наши. Потом он говорит: «Ну ладно, пойдем, Наташа, я тебя провожу». И мы с ним пошли. Идем, а я думаю, что ж ты, сука-город, у нас такой маленький? Не погулять даже нормально. Вот были бы мы в Москве, мы бы с ним всю ночь шли, я бы ему все-все рассказала, и потом, когда утро уже, он бы мне сказал: «Наташа, ты реально самая клевая девчонка на земле. Выходи за меня замуж». Вот если бы мы были в Москве, он бы это обязательно сказал, а так — нет, потому что для этого же надо еще с силами собраться, а на это время нужно. А какое тут время, если весь город за час обойти можно? И потом, когда мы с ним прощались, у детдома уже, он меня так обнял и говорит: «Наташа, береги себя». Представляете? Наташа, береги себя... Наташа, береги себя...

Я не помню, как я пришла, как я заснула, что я там воспитке нагнала. Со мной в первый раз такое было, что не помню ничего. Даже на всех бухаловах все всегда помнила, а тут как будто заболела. Лежу в комнате, уже после отбоя, и заснуть никак не могу. По стенам тени ползают, а я на них смотрю такая, и в голове: Наташа, береги себя, Наташа, береги себя, Наташа, береги себя... А потом началось, никогда еще такого не было. Вот мы с Русей целовались, да, а я никогда о нем не думала, а тут из головы не выходит, и всё. На уроках сижу и о нем думаю. С девками в умывалке курю — и тоже о нем. Даже сочинение на четыре написала, там про Татьяну надо было, из этого, как его... Не помню, короче. Мне даже Светка сказала: «Наташа, ты чё как дура стала, с тобой разговариваешь, а ты, как лошадь, головой киваешь?» Надо бы ее за волосы, а я молчу. Правда, как дура... И все время в окно наше смотрела, вдруг он придет? Ну, дура, конечно, понимаю, что не придет, он чё, знает, в какой комнате я живу? И все равно смотрю, аж глаза болеть стали от постоянного смотрения. Девки мне такие — ты чё? А я — ничё, и дальше смотрю...

А потом как-то раз я из школы прихожу, а Раиса Степановна мне такая: «Наташа, зайди». Я сразу поняла, не то чё-то, пропалилась я где-то. Захожу в кабинет, а Раиса Степановна газету в руке держит, чё, говорит, Банина, в «девятку» захотела, да? Она всегда всех «девяткой» пугает, но тут у нее такое лицо было, что я сразу поняла, что она сейчас, может, не посмотрит ни на что. Пару заяв на меня накатает, и всё — прощайте, девки. А чё случилось, спрашиваю. Она такая: «А я смотрю, у тебя жизнь здесь тяжелая, так, может, в «девятке» лучше будет?» И в руку мне, падла, вцепилась, шипит, как змея, говорит: «Чё ты, совсем охренела, когда тебя били? Тебя вообще пальцем коснулся кто?» Я про себя думаю: ага, попробуйте только ударьте, вы у меня все углы потом пересчитаете. А когда мне десять лет было, я помню, как та же Раиса Степановна меня один раз так по башке ударила, что потом неделю голова болела. Чё, сучка, думает, я забыла чё? Я ничего не забываю и забывать не собираюсь, я всех еще с говном съем, пусть только попробует кто... А потом такая думаю: а чё это она, про чё вообще? «А чё это вы?» — спрашиваю. Воспитка мне газету протягивает, говорит: «На, почитай, красавица, звезда ты наша. Журналисты у нее интервью берут, видите ли...» И так на меня смотрит — к тебе, мол, по-хорошему, Наташенька, ну кто тебе тут зла желает, а? Вот ненави-

жу, когда она так говорит, прям в харю плюнуть хочется. Я газету взяла, в туалет пошла, сижу, читаю. А там все слово в слово почти, что я Валере рассказала. Вот сука, думаю, на хрена такое писать? Я же только тебе, тебе одному рассказала, ты чё, совсем берегов не чуешь? Так расстроилась... Сижу, смотрю в одну точку. Вот, думаю, сучара! А потом думаю: чё это он сучара? Просто он не знал, что нельзя про такое писать, что меня убьют потом. Может, он меня защитить хотел, хотел, чтобы за мной пришли кто-нибудь и забрали меня? Он ведь не знает, как у нас тут всё... И еще там фраза была такая (*вспоминает*): «Эта девочка за свою короткую жизнь пережила очень-очень многое. И становится страшно от мысли, а сколько еще всего у нее впереди? Переживет ли?» И мне так хорошо стало оттого, что ему за меня страшно. Первый раз кому-то за меня страшно стало. Аж стыдно сделалось, что я так про него подумала. Я даже газету эту, где имя его написано, поцеловала. Да по фиг, думаю, на воспитку, теперь за мной реальная сила появилась, чё она против «Шишкинской искры», что ли, попрет? Кишка тонка! Она-то за меня не переживает, а Валера вот переживает. Может, он меня заберет даже к себе жить, чё мне эта воспитка уродливая? И тут меня как током по башке: а если она меня в «девятку» сбагрит? Три раза ведь уже обещала, а если в этот раз решит?

Ищу Светку, говорю: меня в «девятку» отправляют. Светка такая — а чё, вон Макса забрали, так он Гульке пишет, что реальным пацаном там стал, что вообще нисколечко не жалеет. Забей, говорит, там даже круче, там народ нормальный, если ты лохушка, так ты и здесь лохушка, а если нормальная девчонка, так и там нормальная. Правильно я говорю? Так-то да, отвечаю. Я и сама в принципе раньше так думала — ну, отправят и отправят в эту «девятку», да хоть в «десятку», мне вообще побоку. Ну чё мне, улица нужна, что ли? Там школа круче, говорят, хоть вообще не ходи, все равно трояк натянут и гулять тоже можно, только за территорию не выходить. А тут такая думаю, а как же я тогда с Валерой видеться буду? И прям слезы на глаза давят. В туалет убежала, на толчке сижу и плачу, как дура. Светка стучится — открой, говорит, ты чё? А я такая: пошла на хрен, марамойка. И плачу сижу. Думаю, я воспитку эту вообще убью, если она заподлянку такую мне сделает. А потом мамку вспомнила. Она мне письмо один раз написала. Мне тогда года четыре было, а мамку мою на полгода в тюрьму забрали. Я у подруги ее жила, тети Ани. Тетя Аня меня никогда не била, как мамка, но все время орала и трогать вещи запрещала, хотя я и не трогала совсем. У нее видик был, и она боялась, что я его сломаю. А один раз она пришла и письмо мне принесла: танцуй, говорит, от мамки письмо пришло. Я такая — как танцуй? Она — ну, танцуй! Ну, я потанцевала немножко. А она такая: «А ты танцуй и платье снимай». И сама ржет, как лошадь, пьяная сильно была. Я говорю: «Не буду». Она такая: «Ну и письма тогда не получишь». И в комнату ушла. Я подождала-подождала, прихожу в комнату: давай письмо, говорю. А она храпит уже... Я у нее это письмо из кармана достала, распечатала и стала на него смотреть. И поняла, что там написано было. Там написано было: «Наташа, я тебя люблю и по тебе скучаю». Ну, правда, так написано было, хотя я еще даже читать не умела. Я это письмо потом постоянно доставала и смотрела на него. А когда мамка вернулась, я ей это письмо показала. И она у меня его забрала. Наверно, подумала, зачем мне письмо, если она вернулась. И еще вспомнила, что у меня две мамкины фотографии есть, только они у воспиток в кабинете. У нас как-то раз бухалово было, и воспитки наутро шмон устроили — бухло в тумбочках искали, дуры сисястые. Ну вот, Наталья Юрьевна у меня сиську пива нашла, давай дальше рыться, а там фотки эти. Ну, она меня типа наказать решила и фотки эти себе забрала. Я про них и забыла даже. А тут вспомнила. Подумала: надо забрать. Только смена-то не ее, не Натальи Юрьевны, а Раисина. Ну, по фиг, думаю, не отдашь, корова, я тебе устрою, блин, сейчас. Пошла к Раисе в кабинет, говорю: «Фотки мамины отдайте». Думаю, сейчас как заряжу по роже, мне по фигу, куда меня потом отправят, хоть в колонию, такая злость была. А Раиса так на меня посмотрела, говорит: «Где они?» Я говорю: «В тумбочке у Натальи Юрьевны посмотрите». Ну, она посмотрела, поискала и нашла. Отдала мне эти фотки, и взгляд у нее какой-то был... Не как обычно. Ну точно, думаю, в «девятку» отправят.

Пошла в умывалку, смотрю на фотки. Аж сердце забилось. Там одна фотка такая, знаете, где мамка накрашенная сидит, красивая такая, с мужиком каким-то. Рядом стол стоит, на столе поляна накрыта. Все-таки умела моя мамка жить, ничего не скажешь. А вторая фотка — там ей вообще четырнадцать лет. И вот я на ту фотку, где мамка с мужиком, вообще не смотрю. А смотрю на эту, четырнадцать где. Фотка черно-белая, и мамка там маленькая такая и испуганная какая-то. Вот, по идее-то эта, где с мужиком, она красивее так-то, а я на черно-белую смотрю, на мамку мою маленькую, на глаза ее испуганные, какая-то она там стоит, зажалась вся, как лохушки наши совсем, но я так не думаю про нее, потому что это мамка моя. И потому что она по-другому зажалась, мне от этого как-то пожалеть ее хочется, прижать к себе и сказать: «Мамка моя, мамка... А помнишь, ты мне письмо писала? Ты ведь мне это написала, это самое, что я тогда подумала?» И вот я смотрю на фотографию и думаю: по идее-то если мамке моей просто не повезло, она ведь, по сути, никому, кроме меня, не нужна была. А я вот теперь нужна Валере. Ему ведь страшно за меня... И слезы сами собой так — кап на кафель, кап.... Думала я про это, думала и даже про дискач в тот день, блин, забыла!

Где-то потом две недели прошло. Воспитка по ходу про «девятку» забыла. А я хожу и все о Валере думаю — как он там? Где он там? Увидеть его хочу — сил нет. И чё делать, не знаю. Отзываю я Светку и говорю: «Светич, я, кажется, того... Чё-то со мной нездоровая какая-то фигня происходит». А Светич: «Ну ты чё, — говорит, — Натка, не понимаешь, чё делать надо? Иди к нему, скажи, здравствуй, зайка, я твой кролик и все в таком духе». Накрасься там, наведи красоту, чё терять-ся-то, жизнь ведь одна». Вот Светка дура так-то, а иногда такие вещи говорит, просто, блин, откуда берется, спрашивается. Ну я такая думаю — да, надо действовать. Накрасилась, заколочку косоглазинскую нацепила и в редакцию. Пришла вся такая мадонна из картона, в кабинет зашла, смотрю — сидит. Пишет чё-то. Я ему: «Привет, Валера». А он мне: «Здравствуй, Наташа, чаю хочешь?» Я такая — хочу. Он говорит: «Садись за стол, рядом, щас чайник поставлю». Я села, сижу и, чё сказать, не знаю. Нет, все понимаю, понимаю, что он человек, как это, высокой, блин, культуры, что про музыку там надо, про фильмы. А какие у нас в детдоме фильмы? Хотела про музыку, а в голове как заест: «Забирай меня скорей, увози за сто морей...» Песня такая есть, знаете, может, мы под нее на дискачах все время колбасимся. А он такой — конфеты достает, говорит: «Ты угощайся, Наташа, не стесняйся. Только у меня работы много, мне писать надо». И в комп свой опять уставился. А я сижу, конфеты лопаю и на него так зырк все время, смотрю. Красивый он. Ресницы, как у девочек, длинные. Вот никогда не думала, что по такой фигне запарюсь когда-нибудь, а тут смотрю и думаю: ресницы, как у девочек... А он все пишет, пишет чё-то. А я смотрю, уже чай допила, уже типа уходить надо, а я все смотрю и смотрю. И, главное, чё сказать, не знаю! В первый раз такое было... Потом он говорит: «Тебя, Наташа, наверное, уже воспитательницы потеряли твои?» Я говорю: «Не, не потеряли», — и опять так на ресницы зырк... «Ты приходи, — говорит, — если что, если проблемы какие будут». Я такая: «Ладно, базару ноль, приду...» Вот, думаю, реально человеку страшно за меня, «если проблемы какие будут — приходи». И поняла, что уходить надо, а то подумает еще... Ну всё, пошла я. Иду и соображаю: а какие у меня проблемы? Надо, чтобы большие были, чтобы серьезно всё, тогда прийти можно будет...

Прихожу, Светке говорю: «Светич, надо проблему думать, а то как к нему прийти еще?» Светка такая: «Ну, не знаю, может, ты СПИДом болеешь?» «Дура, — говорю, — что ли, такое говорить?!» А она: «А чё, больных всегда жалеют, я, когда в больничке лежала с воспалением, меня даже воспитка жалела, и ботаничка трояк поставила вместо неуда. Чё, не проблема, что ли?» Я говорю: «Не, давай другую». Светка подумала, подумала, в туалет сходила, приходит и говорит: «Я знаю, может, тебя удочерить хотят? Испанцы! А ты не хочешь? Может, он этот, папочка твой будущий, как его? Извращенец? И ты это знаешь, а тебе, прикинь, никто не верит? И тебя в Испанию отправляют!» Я говорю: «Светич, чё курила, где взяла? Какие испанцы, ты о чем, детка? Земфиры обслушалась? Не канает». Думали мы со Светкой, думали над моей проблемой, так ничё и не надумали, спать по-

шли. Но я все равно не выдержала и на следующий день опять к нему пошла, так, без всякой такой проблемы... И мы опять чай пили, он писал, а я на него смотрела... Прям, как жена писателя какого-нибудь. У писателей же вроде были жены? И тогда я поняла, что он мой... Что я его никому теперь не отдам, потому что у меня никогда ничего еще моего не было, а теперь есть. И с какого это хрена я кому-то чё-то отдавать должна, если это мое? Только это не так мое, как заколочка косоглазинская, или там джинсы, или тетради там... Это такое мое, что это в карман не засунешь, и не выкинешь, и не надоест никогда. Это что-то прям мое-мое-мое, и всё тут. И не объяснишь даже, как мое. Просто мое, и всё. И от этого так хорошо становилось, и вот здесь, в груди, тепло-тепло...

А потом... А потом я не знаю... Чё говорить-то? Не знаю даже, чё рассказывать. Стала я к нему, к Валере моему, каждый день приходить. Мы с ним чай пили. И он мне книжку еще подарил. Куприн, называется. «Олеся». Там про ведьму одну красивую, и про то, как этот Куприн, сука, ее бросил, и потом про это же еще написал. Я книги вообще-то не люблю читать, больше музыку слушать. А эту прочитала. И захотела даже на Олесю быть похожей, чтоб тоже ведьмой быть. Прикольно же, ни драться, ничего не надо, ручками помахал, и всё — стоять, блин, суки! Боятся тебя все сразу. А еще Валера меня два раза провожал. Хотя у него мама болеет сильно. Все равно провожал! Он вообще в институте учился, в другом городе, и здесь бы давно не жил уже. Только у него мама болеет. И он тут живет. Если б Вадька-сутенер мою мамку насмерть не забил, я бы ее тоже не бросила. У меня мамка красивая была. И красилась так ярко-ярко, прям аж глаза слезились. Я к ней в детстве на колени забиралась, она такая: «Уйди, я накрашенная, смажешь». А я ей говорила: «Ты мне помаду свою подаришь, когда я вырасту?» А она говорила: «Подарю...» Она мне все обещала подарить — и помаду, и платья свои. Только Вадька после мамкиной смерти все её вещи увез куда-то. Приехал на машине и увез. Так мне ничего и не досталось. Убила бы суку, Вадьку этого! Но его потом без меня убили, года три назад, что ли... Я это все Валере рассказывала, и мне не стыдно ему рассказывать было. А как-то... Даже хотелось рассказать, что ли... Не знаю... И еще он мне сказал: «Наташа, у тебя глаза красивые». Руся мне говорил, что у меня жопа ничё, а про глаза мне в первый раз так сказали... И я все ждала, когда Валера меня уже поцелует. Но он только смотрел на меня и не целовал. Наверное, боялся, что мне восемнадцати нет. Я к нему месяца три так ходила. Каждый день... С УПК сбегала даже, хотя нас там шить учат, а шить мне нравится... На девок наших смотреть не могла, не то что разговаривать. А на Русю вообще жестко наехала, такого ему наговорила... Меня в редакции Валериной уже по имени все стали называть, здоровались, говорили: «Привет, Наташа». А Валера для меня еще конфеты покупал, я прихожу, а он чай наливает и кулек с конфетами пододвигает — угощайся, говорит, Наташа, для тебя специально покупал. Не, ну если человеку побоку, разве он станет конфеты покупать? И еще он меня на компьютере в «косынку» играть научил!

А потом... А потом... Нет, не хочу рассказывать... Нет, не надо, не надо, не буду... Чё вы смотрите? Чё вы все смотрите? Я виновата, что ли, в чем? Я вообще этого не хотела! Просто потом я пришла, и мне сказали: а Валеры нет. Дядька в коридоре подошел и сказал. И в кабинет не дал зайти даже! Ну, я такая, ладно, ушла. На следующий день прихожу, а дядька этот мне опять: «А Валеры нет». И потом тоже. И, главное, зайти не дает! За руку берет и так выпроваживает на улицу, не, не по-хамски, конечно, базару ноль, вежливо так... Но зайти-то не дает! А я все приходила, приходила... Мне сказали, что он здесь больше не работает, что приходить не надо, но мне плевать было, я чувствовала, что он там!!! Я это вот здесь чувствовала, сердцем, легкими, всем! И я по городу стала ходить одна, думала: пусть меня убьют сейчас, пусть маньяк какой-нибудь подкрадется и задушит меня, пусть меня машина собьет! Один раз даже ночевать не пришла, забилась на какую-то скамейку и сидела там полночи. А потом его увидела... С ней. С сукой этой... Они шли, держались за руки. И потом, когда дошли до подъезда, он ее вот так вот обнял... и поцеловал... И мне вдруг захотелось умереть, стать маленькой-маленькой, мне вдруг захотелось стать точкой, просто точкой, как на математике рисуют на дос-

ке, захотелось не жить, не помнить... Чтобы не было ничего, ничего, ничего... Я даже не плакала. Просто стояла и смотрела. И думала: «Мамочка, мамочка, мамочка, забери меня отсюда, забери...» А потом, когда обратно утром шла, такая злость накатила на шмару эту. Какое право она имела с ним целоваться? Какое право имела его отбирать? Кто она такая? Он мой, мой был, я его никому отдавать не собиралась, а тут она пришла, и нате вам! Сука! Кобыла! Тварь! Тварь! Тварь! Тварюга! У нее чё, другого нет, что ли? У нее всё есть, всё, у нее родители есть, она в доме живет, у нее сережки есть, косметика, помада, сотик, одежда всякая, она, поди, печенье килограммами лопает... Какое она право имела забирать у меня? Ей своего, что ли, мало? Я первая его нашла, я первая в него влюбилась!

И потом... Нет, не хочу говорить... Воды дайте. (*Пьет воду.*) В общем, я пришла, девок собрала: шалаву одну, говорю, проучить надо... Ну, мы ее два дня караулили возле того подъезда. Я ее запомнила, тварь эту, хоть и темно было. А потом... Ну... Пойдем, поговорим, сказали... И там, за гаражами уже... Мы не хотели, чтоб все так!!! Это не специально было. Я просто за волосы ее таскала, а Светка рожу ей корябала... Это Гулька давай ее каблуком по башке бить... Я не знала, что все так будет. Я не думала, что она хлипкой такой окажется... И не было никакого предва... Предварительного сговора, как тут говорят! Не было! Это все неправда! Мы не хотели, чтоб она в кому впадала, не хотели ей эти... особой тяжести наносить, как их там... Это все следователь Прокопенко так написал. Что хотели типа... Так что, уважаемый суд, я прошу пересмотреть мое дело заново. (*Пауза.*) Ведь она же не умерла, в конце концов, она выживет, сука, чё, из комы не выйдет, что ли, у родителей её ных денег много, мне говорили, вылечат ее. А мне теперь из-за шмары этой на зоне сидеть, да? А в чем я виновата? Просто я Валеру любила, просто хотела, чтобы он был мой, чтобы мы с ним вот так гуляли, чай пили, а потом он подошел бы и сказал: «Наташа, ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж!» Понимаете! «Наташа, ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж... Наташа, ты самая клевая девчонка...» Потому что ей, может, это еще десять раз скажут, шалаве этой, у нее там шмотки такие, а мне? Мне кто это еще скажет? Руся? Руся нет, у него мозгов не хватит так сказать, да и не хочу я, чтобы Руся... Я не хотела ее в кому, я никому ничего такого не хотела, я просто хотела, чтобы с фатой и с конфетами... И чтобы все наши девки шли и завидовали... Просто такая мечта. Разве у вас нет мечты? Разве это честно, разрушать мечты человека? Если он на самом деле любит, разве это правильно? Разве это справедливо? А заколочка косоглазинская у меня в камере сломалась... Только бусинки остались. Вот...

Наташа разжимает кулак — на ладони у нее лежат несколько блестящих бусин. Она смотрит на них. Улыбается.

Темнота.

КСЕНИЯ ДРАГУНСКАЯ

Пробка

Пока все собираются и усаживаются, в глубине сцены — а если сцены не будет, то не в глубине, а еще где-нибудь, на задах, на потолке, просто по телевизору, где угодно — на экране показывают девушку, сидящую за столом и отвечающую на вопросы. Мы не видим ее собеседника и не слышим, что она говорит. Короткая стрижка, неприметное лицо.

В комнате капитальная мебель — буфет, комод, обеденный стол, кресло, стулья с круглыми заклепками, кожаный диван, часы с маятником, все старое, конца 40-х годов, основательное, дубовое. Большой портрет на стене — дядя со Звездой Героя Соцтруда. Это отец бабушки, академик общественных наук Покровский Петр Серафимович.

Филипп, парень лет двадцати, в грязных тяжелых ботинках, входит в комнату и некоторое время сидит молча, вытянув ноги и отдыхая. Потом достает из рюкзака продукты, вываливает на стол. Много еды. Ест, ломая хлеб и толсто нарезая колбасу. Молчит и вкусно ест. Запивает пивом. Так продолжается некоторое время.

Входит женщина. Она худенькая, аскетичная, с гладкой прической. Издалека кажется молодой, вблизи — что-то старушечье. Это Лиза, мать Филиппа.

Л и з а. Ты бы хоть на стол накрыл по-человечески. По какому поводу такой пир?

Ф и л и п п. Так... проголодался... (*Ест дальше. Откидывается на спинку дивана, потягивается с наслаждением.*) Вот как жить надо — продать велосипед, накупить жратвы...

Л и з а (*в ужасе*). Ты продал велосипед?!

Ф и л и п п. Матушка! Зима скоро! Зимой не ездят на велосипедах. В наших географических широтах зимой носят теплую одежду. И обувь в том числе. Чтобы ее купить, продают велосипед. Так бывает...

Л и з а. Такой велосипед...

Ф и л и п п. Да ладно... Старье... Велосипедов ты не видела, вот что...

Л и з а. Да таджики за него вообще... убить могут...

Ф и л и п п. Таджики? Убить? Кого они хоть раз тронули? Тише воды, ниже травы... Пашут круглые сутки, стараются, не нарушают... Вон Сайдолла до того доассимилировался, сына Вадиком назвал. Что за имя — Вадик? Такое и русскому — удовольствие ниже среднего...

Л и з а. Если бы ты что-нибудь читал, если бы ты ходил в храм, ты бы знал, что Вадим — персидское имя.

Ф и л и п п. Да и хрен бы с ним...

Л и з а. Я не против твоей дружбы с таджиками. Они хотя бы не пьют. Но почему бы тебе не общаться с кем-то... из нашего круга? С Павликом? Почему ты не дружишь с Павликом?

Ф и л и п п. Когда с ним дружить, он на работу каждый день ездит...

Л и з а. Бабушка устроилась на работу.

Ф и л и п п. Да ну!

Л и з а. Няней. На «Княжьи пруды».

Ф и л и п п. Молодец, бабуля. Я всегда в нее верил.

Л и з а. Не паясничай! Как она будет туда добираться без велосипеда? Ей семьдесят два года! Как она будет? Как? Как? Как?

Она с отчаянием лупит его льняным кухонным полотенцем. Он перехватывает полотенце.

Ф и л и п п. Мама. А эти люди, они что, так никогда и не появлялись?

Л и з а. Люди?

Ф и л и п п. Которые были тогда там. На речке Рубашке.

Л и з а. Почему ты спрашиваешь?

Ф и л и п п. Странно это. Неужели они никогда нами не интересовались?

Л и з а. Нет. То есть сначала да, а потом — нет... Столько лет прошло... Все забывается... К тому же... Да мало ли... Слушай, что ты меня мучаешь?

Ф и л и п п. Извини.

Дом Максима в элитном коттеджном поселке «Княжьи пруды». Просторно, чисто и просто.

Лина Петровна, бабушка Филиппа, статная седая дама с надменным и брезгливым выражением лица, знакомится с хозяевами и пытается придать своему лицу более дружелюбное выражение. Но чувство собственного достоинства и неприязнь к «хозяевам жизни» мешают ей.

М а к с и м. Здравствуйте, Лина Петровна. Очень, очень рад с вами познакомиться. Катя, моя жена, тоже хотела, но у нее срочные дела по благотворительности... В принципе, Ермолаем и так занимаются, то есть всегда найдется, кому с ним погулять, поиграть. Но мы бы хотели, чтобы с ним побольше общались, понимаете?

Л и н а П е т р о в н а. Конечно.

М а к с и м. Разговаривали, читали...

Л и н а П е т р о в н а. Ну, разумеется...

Послышалась песня, восточный мотив, кто-то негромко и протяжно напевал не по-русски.

Максим выглянул в окно, и песня оборвалась.

М а к с и м. Саид, пой! Пой, если охота. Хорошая песня.

И дальнейший разговор с Линой Петровной идет под восточный напев.

М а к с и м. Вот... Да, поскольку Ермолай... Извините, секунду... (*Снова выглядывает в окно.*) Володя, возьми Артура и поезжайте в больницу к Сереже. Почитайте ему что-нибудь, узнайте, не надо ли чего... У нас беда, тяжело ранен охранник, Сергей. Он нам жизнь спас...

Л и н а П е т р о в н а. Да, я читала, что на вас покушались...

М а к с и м. Но вас это не касается, здесь, в моем доме, вы в полной безопасности. И если вы захотите погулять с Ермолаем, вас будут сопровождать... У нас для этого специально обученный военный пенсионер. Чувствую себя каким-то сочинителем... работы для тех, кому она нужна. Идемте, я познакомлю вас с Ермолаем...

И, словно предвкушая, как обрадуется сейчас Лина Петровна, увидев Ермолая, Максим с улыбкой протягивает ей руку.

На экране опять появляется девушка, она плачет, ей дают платок, дают закурить, мы видим руки ее собеседника, не важно, мужчина это или женщина. Руки видим, а человека — нет.

Филипп, Лиза и Лина Петровна ужинают втроем. Лина Петровна неотрывно смотрит на экран.

Л и н а П е т р о в н а. Видеть не могу эту гадину. Давление поднимается, когда ее показывают.

С жадной ненавистью смотрит на экран.

Ф и л и п п. Ладно, бабуль, не переживай, скоро ей уже приговор вынесут, пятнашку впаяют, и лады...

Л и н а П е т р о в н а. Да ее убить мало!.. Пятнашку!..

Ф и л и п п. Бабуль, а убить мало — это как? Это потом расчленить, что ли? Или шкуру снять?

Л и н а П е т р о в н а. Ешь, не умничай. Иждивенец!

Л и з а. Мама...

Л и н а П е т р о в н а. А что? Надо называть вещи своими именами! Здоровый мужик висит на шее у матери и бабки!

Ф и л и п п. Я работаю, когда есть работа...

Л и н а П е т р о в н а. Эта твоя автомастерская? Надо получать высшее образование!

Ф и л и п п. Ты прекрасно знаешь, почему мне пришлось бросить институт...

Л и н а П е т р о в н а. Денег нет... А ты заработай! Твой прадед родился в глухой деревне, в школу за восемь километров ходил, а стал академиком-марксистом...

Ф и л и п п. Ага, а если бы школа рядом с домом была, белогвардейцем бы стал...

Л и н а П е т р о в н а. Молчи, хамло!

Ф и л и п п. Слушайте, дайте денег. На трусы.

Л и н а П е т р о в н а. Что еще?!

Ф и л и п п. Надо купить трусы. Намазывается поработать обнаженной натурой в художественном училище. Нужны специальные трусы.

Л и н а П е т р о в н а. Какая мерзость!!!

Ф и л и п п. Ага, «мерзость»... Тоже работа. Деньги платят. Поди посиди полтора часа в позе «зю».

Л и н а П е т р о в н а. Кто — посиди? Я? Мерзость, позор! И это правнук академика! Какое счастье, что прадед до этого не дожил!

Ф и л и п п. Ага, и завещал квартиру на Котельнической набережной партии КПСС.

Л и з а. Ну, пожалуйста, ну хватит. Мама, расскажи лучше, как там у тебя? Что за хозяева?

Л и н а П е т р о в н а. Типичные нувориши. Это тот самый адвокат, которого по телевидению часто показывают...

Ф и л и п п и Л и з а. Да?! Ну и как он?

Л и н а П е т р о в н а. Ну, так... Улыбается... Вежливый такой...

Ф и л и п п. Так ему уже полташ небось? У него что, дети малые?

Лина Петровна не отвечает.

Л и з а. Да, мам, а какой ребенок? Симпатичный? Мальчик? Девочка? Сколько лет?

Лина Петровна молчит и вдруг начинает плакать. Сквозь слезы, с отчаянием.

Л и н а П е т р о в н а. Это не ребенок...

Перебивка: на большом экране девушка снова отвечает на вопросы.

Лина Петровна в доме Максима. Сидят по разные стороны большого стола. Чай и угощение может подавать специальная девушка в кружевном передничке. Можно и без девушки.

М а к с и м. Я слушаю вас, Лина Петровна.

Л и н а П е т р о в н а. Я прочла вашу статью, Максим Юрьевич, и я не могу оставаться в вашем доме по идейным соображениям. Это противоречит моим убеждениям. Раньше я имела весьма смутное представление о вашей общественной деятельности, но теперь...

М а к с и м. А что такое?

Л и н а П е т р о в н а. Я имею в виду закон, который вы продвигаете...

М а к с и м. Ах, закон!.. Послушайте, Лина Петровна. Вы это что, в газетах прочитали? Ну что ж вы хотите... И не такое напишут... Позвольте, я вам сейчас все объясню... (*Задумывается, потом начинает говорить не спеша.*) Чтобы поехать, к примеру, в Бельгию... Господи, что там делать? Вот где тоска... Чтобы поехать в какую-нибудь еврожопу, надо получить Шенгенскую визу. Если у тебя нет вида на жительство или нормального гражданства, то без Шенгенской визы никак не обойтись. А для этого положено показать справку о доходах и даже пройти собеседование. Чтобы получить кредит на покупку, ну я не знаю, холодильника по последнему слову науки и техники, надо опять же показать, что у тебя есть зарплата и что ты не сбежишь с заветным холодильником, поминай как звали. Чтобы поступить на автокурсы, если, конечно, у тебя нет приятеля-генерала, который пришлет к тебе на дом симпатягу майора с твоими правами, если тебе неймется на автокурсы, надо показать медицинскую справку, что ты не псих и не алкаш. И только чтобы завести детей, ничего не надо. Потому что в сравнении с кредитом, Шенгенской визой или правами, дети — фигня, ерунда, пустячок, ничего страшного, сами вырастут, их можно как-нибудь так, без денег и в невменяемом состоянии. Так вот, это нечестно. Давайте все-таки уже как-то посерьезнее. Собрался размножаться — покажи справку о доходах. О состоянии здоровья. И характеристику с места работы дробь учебы. А если возникнут вопросы, мы пригласим тебя на собеседование. Кто — «мы»? Компетентная комиссия по месту жительства. При департаменте здравоохранения, или там по делам семьи и молодежи, или черта в ступе. И если все в порядке — милости просим, еще и колыбельку подарим. С портретом президента и его напутственным словом, выгравированным на специальной табличке, в изголовье. А если не все и не в порядке — извините. Придется обождать. Приходите

в следующем квартале. Что? Вы уже? Доходов нету, места работы дробь учебы тоже, даже характеристику взять негде, да и психдиспансер не дает добро, а вы уже? Конечно, у этих рискованных проектов могут быть спонсоры. Поручители. Воинские части, монастыри, крупные предприятия и частные лица. Тогда родители заключают договор, по которому дитятя поступает в распоряжение инвесторов. Поручителей. Но если поручителей нет... Пожалте лечиться от беременности, ничего не попишешь... В целях вашей же безопасности и безмятежного процветания нашей Родины! Вон Абдулла, дворник. Профессиональный дворник, прошу заметить, не какой-нибудь там... Он раньше в микрорайоне «В» работал по этой же специальности. Так он мне прямо сказал: «Максим-джан, я не понимаю! Я уже замучился доставать младенцев из мусорного бака! Относить их к своей Фатиме и растить из них благочестивых мусульман. Государство, Максим-джан, неуклонно расширяет ассортимент гондонов в аптеках, а некоторые несознательные представители электората игнорируют элементарные правила гигиены...» Абдулла, про него даже передача была, они с женой пятерых усыновили. Все — из мусорного бака. Как один. Славные такие... И закон пройдет. Это несложно. Несколько душераздирающих передач по телевизору, жаркие дискуссии в газетах, может быть, даже референдум... Результаты референдума — это решаемо... Больше всех занервничают, конечно, господа попы. Люблю я эту породу! Особенно в моем поколении полно таких красавцев — в молодости валялись в канаве, строгали детей, не приходя в сознание, а потом одумались... Как бы. Мило, когда под свое разгильдяйство, под порочность свою люди подводят религиозную платформу. У вас есть вопросы, Лина Петровна?

Л и н а П е т р о в н а. Но ведь повсюду... отовсюду... везде мы слышим призывы размножаться...

М а к с и м (*шепотом*). Это не для всех. Чтобы те, кто надо, хорошо размножались, надо, чтобы те, кто не надо, — наоборот. Чтобы было равновесие. В процентном отношении. Ну, вы меня понимаете... (*Пауза.*) А у нас с Катей нет детей. Катя в детстве спортом сильно занималась... Легкая атлетика, олимпийские резервы... Таблетками кормили... Надорвалась девчонка. Мир несправедлив!.. А, Лина Петровна? Мир несправедлив! Знаете, когда так говорят? Когда все равно. Когда лень вмешаться, изменить. А мне вот иногда не лень. Я иногда вот так вот вдруг хочу сделать мир справедливее... Кстати, ваш папа, насколько я знаю, занимался исправлением мира профессионально? В пятнадцать лет сбежал на фронт германской войны, вступил в партию большевиков, всю гражданскую прошел, потом рабфак, потом НКВД...

Л и н а П е т р о в н а. Откуда вам это известно?

М а к с и м. Помилуйте! Большая советская энциклопедия! Герой Соцтруда, депутат...

Л и н а П е т р о в н а (*решительно и гневно*). Максим Юрьевич. Вы не любите людей.

М а к с и м. Я-то? А кто я, собственно, такой, чтобы их любить? Праведник? Угодник божий? Что за гордыня такая? А вы что, любите?

Л и н а П е т р о в н а. Да, Максим Юрьевич. Я люблю людей.

М а к с и м. Повторите, пожалуйста, еще раз.

Л и н а П е т р о в н а (*с достоинством*). Я люблю людей.

М а к с и м. Что вы бубните себе под нос? Зарядили, как осенний дождик. Ну-ка, громче!

Л и н а П е т р о в н а (*с вызовом*). Я люблю людей!

М а к с и м. Не верю! Выше подбородок! Да не сутультесь же!

Разворачивает ее плечи, берет за подбородок, поднимает.

Лина Петровна (*с тупым упрямством*). Я люблю людей!

(Эти экзерсисы могут продолжаться несколько минут, как хватит мастерства и куража у актеров.)

М а к с и м (*с неподдельной горечью*). Вот видите, как нелепо, фальшиво и высокомерно это звучит... Эх, Сталина Петровна, Сталина Петровна... Кажется, вас так по-настоящему зовут? Вас так назвал ваш ученый папа в 1937 году? (*Пауза.*) Я ведь этот закон не из головы

выдумал. Со мной история случилась. Я вам расскажу. Я попал в пробку. На поезде. Я редко езжу поездом. Что-то такое в этом есть... Радио и льняные полотенца, пахнет мылом... Поезд... Словом, пробка. И вот поезд как-то так крадучись подбирается к городу... Города разные, а предместья все одни и те же — промзоны, свалки и гаражи. Тянутся и тянутся. Потом стоп, затык. Стоишь у окошка и смотришь, смотришь... Какие-то пустыри, гаражи, совсем рядом с железной дорогой. И вот за гаражами я увидел детей. Они там толклись, то ли что-то разглядывали, то ли что-то делали... Спрятались за гаражами, балбесики, и не понимают, что из поезда их отлично видно. Просто обычно поезда проносятся мимо, а тут пробка. Поезд стоит, стоит... И я понял, что мне обязательно надо туда, к ним. Я сошел с поезда. Они меня не заметили, увлеченные каким-то тайным занятием. И когда я окликнул, они расступились и попятились, но не убежали, тормознутые дети от шести до десяти лет. И я успел их разглядеть: косой пацаненок в дырявых кроссовках, девочка с полуоткрытым, незакрывающимся ртом и кривые зубы торчат, малыш в соплях, девочка лет восьми то и дело яростно чесала в трусах и одна в кудряшках, хорошенькая, с облезлым пунцовым маникюром на грязных пальцах... Я смотрел на детей и тогда впервые подумал, что так дальше нельзя. Нужен закон. Закон... У детей был щенок. Черная дворняжка. (*Лина Петровна кивает, а потом качает головой.*) Я застукал детей за увлекательным занятием. Спалил. А ведь они скоро подрастут, эти дети, гуляющие за гаражами. И какие у них жизненные перспективы? А сколько еще таких детей? Страна большая, а такие дети из-за гаражей как раз очень быстро воспроизводят себе подобных с ранних лет. И какие головокружительные перспективы у страны, если срочно не принять закон?

Лина Петровна. Вы не просто мизантроп. Вы настоящий фашист.

Максим. Я патриот и забочусь о будущем родины.

Лина Петровна (*как бы в забытьи*). Куда катимся?..

Максим. Хорошо, вы свободны. Зарплату возвращать не надо. Но все-таки, на те два-три дня, пока мы будем подыскивать замену... Может, порекомендуете кого? А ваш внук? Он студент?

Лина Петровна (*с ненавистью*). Бывший. Недоучившийся географ. Денег не хватило за институт платить. Всё думали — выкрутимся, подработаем, откладывать пытались. Не вышло. Вылетел. Думаете, не понимаем, зачем все это? Это вы придумали, вы все, которые в комитетах заседают. Таджики скоро кончатся. И молдаване. И хохлы. Домой поедут. А вам уже нельзя без обслуживающего персонала. Надо, чтобы были нищие, кто вам прислуживать будет, кто за пять тысяч в лепешку готов разбиться. Но не дикари, не пьянь, а из хороших семей. Нищие с хорошей родословной. Вот поэтому бесплатного образования все меньше. Поэтому по три ЕГЭ сдавать надо. Чтобы никто выучиться не мог, нормально зарабатывать. Без прислуги остаться не хотите. Да кто вы все такие? Откуда вы только повылезли? Тут раньше люди жили, люди, вы понимаете? Это поселок Академии общественных наук! Эти ваши демократы разорили ученых, и вы всё скупили! Но есть вещи, которые не продаются. Есть люди, у которых еще осталось достоинство... Так вот. Подавитесь вы своими деньгами и обедами. Да я костьми лягу, с голоду сдохну, а внука к вам не пущу.

Лицо у Максима становится грустное-грустное.

Максим. Зря вы так. Я к вам всем сердцем. Мне других предлагали, а я специально вас выбрал. Учительница, старая гвардия, порядочный человек... (*Он берет рацию.*) Хафиз, проводи Лину Петровну к третьим воротам. Слава, отвези Лину Петровну, куда она скажет.

Дом Лины Петровны.

Лиза одна. Она спешно собирается куда-то, надевает куртку, сапоги, рюкзак, останавливается и оглядывает комнату с громоздкой мебелью, часами и портретом своего дедушки.

Лиза. Простите меня. И ты, дом, прости. Простите и не ищите. Какая, в сущности, жалкая слабость — жить. Когда жить незачем, да и невозможно.

Лиза машет рукой комнате, машет по-детски, всей ладонью. Поправляет рюкзак и стремительно шагает к двери. Слышится стук входной двери и зычный учительский голос.

Лина Петровна. Лизавета, ты дома?

Лиза опускается на стул у двери.

Лина Петровна. Я ему все сказала! Так прямо ему и сказала. Так и сказала... (*Входит, возбужденная разговором с Максимом.*) Они все, видите ли, думают, что из нас веревки вить можно... Нет, я не из таких... Представляешь, Лиза... Да ты меня не слушаешь совсем!

Лиза. Мне снился Саша... Такой худой-худой... А сам улыбается... И не сказал ничего...

Лина Петровна. Лиза, сними пальто и переобуйся.

Лиза. Только он один меня любил. Только с ним я была бы счастлива...

Лина Петровна. Начинается! Да ты бы с ним в канаве через месяц оказалась!

Лиза. Нет! Если бы мы были вместе, все было бы по-другому... Ты ничего не понимаешь!

Лина Петровна. Закрой рот. Меньше надо строить из себя... Говорили тебе — иди в медицинский... Художница нашлась! Ишь... Где ты теперь, художница? Экскурсовод в районной галерее... Учительница рисования в центре досуга...

Хлопает входная дверь, и женщины кричат друг на друга шепотом.

Лина Петровна. Слушай мать, она тебе добра желает... Благодари меня, что я спасла тебя от этого... От этого...

Лиза. Мама, о покойных не говорят плохо!

Лина Петровна (*гневно, с пафосом*). Что ж, теперь и про Гитлера плохо не говорить?!

Лиза. Ненавижу Новый год, малиновое платье, ничего уже никогда не будет...

Лина Петровна. У тебя все будет хорошо... Я мать, я знаю...

Лиза. Что у меня может быть хорошего? Когда? Мне пятый десяток! Ничего не хочу! Не могу больше!

Она молча прячет лицо в ладонях, ее колотит.

Лина Петровна. Лиза, возьми себя в руки. Твои истерики никому не интересны. Лиза. Я сейчас дуровоз вызову... (*Брезгливо.*) Какая гадость...

Слышатся шаги Филиппа, и Лиза переводит дыхание, приглаживает волосы.

Филипп. Салют, амигос! Мам, ты чего в пальто?

Лиза. Устала, прямо ни ногой, ни рукой не пошевелить. Представляете, удумали собрание устроить! Диспут — надо ли наряду с москвоведением вводить в школах петербурговедение?

Филипп. Во, пурга!

Лиза. Потом еще дороги перекрыты из-за этих пожаров.

Лина Петровна. Да, если строительные рынки загораются, значит, это кому-нибудь нужно...

Филипп. Знатно горело! Оба строительных рынка! Пфшшш — и нету!

Лиза. Не понимаю, чего тут смешного.

Филипп. Что, рыдать теперь? Смотри! (*Вынимает ананас.*)

Лина Петровна. О!

Филипп. Правда же, лучше, чем цветы?

Лина Петровна. На какие шиши?

Филипп. Если я скажу, что отработал смену обнаженной моделью, ты расстроишься.

Лина Петровна. Невыносимый идиот!

Лиза. Керосином каким-то несет...

Филипп. От ананаса?

Лиза. От тебя, по-моему.

Филипп. На то и пожар... И главное, чисто сработано. В санитарный день, а? Никто не погиб. Так, для острастки — знай наших, вы, азера! (*Пауза.*) Только не надо вот этого вот... «Ах, если бы твой прадед...» Не зарабатываю — плохо, заработал — опять плохо. Я, что ли, виноват, что здесь никак нельзя заработать? Только воровством, поджогами и разбоем.

Лина Петровна. Надо учиться! Надо работать честно! Не забывай, кто твой прадед!

Филипп. А я и не забываю. Жизнь напоминает. Чего мне рыпаться, если мой прадед отрекся от своего отца-священника... А потом служил

в чека и приговаривал к расстрелу еще много-много таких сельских священников и просто людей. А может, и расстреливал сам. Так что я по жизни — свободен. Могу не напрягаться.

Пауза.

Л и з а. Филипп. Твой отец — герой. Он спас чужого ребенка, и это стоило ему жизни. Ты должен думать о своем отце, что ты его сын, ты сын героя, а не потомок этого безумного большевика!

Пауза.

Л и н а П е т р о в н а. Предательница. Этот дом построен этим безумным большевиком, забыла? Уходи вон! А? (*Хватает Лизин рюкзак, встряхивает. Выпадает зубная щетка, мыльница, какие-то вещи.*) Что? Тихушница! Собралась, а идти некуда. Некуда идти? Неудачница! А ты, иждевенец? Сколько вам платят за поджоги? А почем возьмешь человека убить? Гостинчик мамочке принес! Чтобы завтра же шел на работу, вместо меня к этому...

Лина Петровна выходит из комнаты. Филипп и Лиза смотрят друг на друга.

Ф и л и п п. Мама, давай уйдем. Пошли отсюда. Куда угодно. Надо к этим людям, у тебя есть их адрес? Надо им написать. Они нам помогут. Они должны помочь. Мой отец утонул, спасая их дочку. Они должны...

Л и з а. Никто никому ничего не должен.

Ф и л и п п. А я буду их искать! Я найду их!

Л и з а. Господи...

Ф и л и п п. Ну кто-то же поставил памятник на его могиле? Совсем недавно! Кто? Кто?! Белый, каменный крест! Это они...

На большом экране: девушка сидит за столом. К столу подходит человек, кладет папку с бумагами, усаживается. Это Максим. Он оглядывается по сторонам и говорит: «Нет, камер не будет. Я понятно говорю?» Экран гаснет.

Максим и девушка на сцене, «живьем», за тем же столом, та же казенная лампа на столе.

М а к с и м. Так, Романенко Юлия Игоревна, восемьдесят второго года рождения... Уроженка... Проживаете... Место работы...

Р о м а н е н к о. ЦФПУ РБ. Старшим менеджером.

М а к с и м. Но вы также и учитесь?

Р о м а н е н к о. Да, в МСНУЭП.

М а к с и м. На кого?

Р о м а н е н к о. На менеджера.

М а к с и м. То есть учитесь на менеджера, а работаете уже старшим менеджером? Ну, понятно, понятно... Значит, Юлия, меня никто не нанимал, не направлял, о вашем деле я узнал из средств массовой информации, и я сейчас здесь просто потому, что хочу сам, лично разобраться.

Р о м а н е н к о. Спасибо.

М а к с и м. Если можете, расскажите поподробнее, как прошел день накануне... Накануне происшествия. Было воскресенье?

Р о м а н е н к о. Да.

М а к с и м. Вот и расскажите.

Тут возможна импровизация. Актриса может говорить что-либо от себя, как она чувствует этот персонаж. Выражать характер, повадки и привычки серой мышки, средненькой неприметной девушки, не имеющей пристрастий, стремлений, равняющейся на то, что навязывают глянцевые журналы и реклама по ТВ. Но в целом она не должна выглядеть однозначно отрицательно.

Р о м а н е н к о. Ну... выспалась как следует. А там уже Лёха звонит. Мы с Лёхой, Ленкой и Аліской в «Мегу» договорились...

М а к с и м. Лёха, Ленка и Алиска — это?..

Р о м а н е н к о. Брат мой старший с женой и дочкой. Он там себе кроссовки посмотреть хотел... еще чего по мелочи... Вот. Ленка еще просила, чтобы я за ними заехала, они в Коровине живут, ну что я в Коровино-то, крюка такого давать, я уж сразу в Химки. Встретились на катке, пока Алиска каталась, мы с Ленкой в «Ив Роше» пошли. Мне открытка как раз пришла, специальные скидки и подарок. Ну, набрали с Ленкой всего, там, гель-пилинг, для ног, по уходу за волосами, вокруг глаз с энзимами молодости... Идем такие, а там парень купоны на скидки раздает — кто три пары лыж купит, тому четвертую бесплатно. А Ленка, она вообще ненормальная, если скидкой

не воспользуется, спать не будет. Лёха ей говорит: «На кой нам четверо лыж? Столько ног нету!» А она все равно, говорит, пару можно у Зюзиных на ласты обменять. Набрали лыж, как эти. Пока в машину запихивали, вообще загеморроились, есть захотелось. Пошли в ресторанный дворик.

М а к с и м. Что вы ели?

Р о м а н е н к о. Мы с Ленкой обед «будь в форме», Алиска «хэппи-мил» из «Макдоналдса», а Лёха пиццу. Ну и по домам. Я их до Коровина довезла. Дома машину помыла. Я всегда перед понедельником мою.

М а к с и м. Сами?

Р о м а н е н к о. Я люблю машину мыть. Снаружи и салон. Меня батя приучил. Он всегда сам мыл тоже. У него «шестерка» была. Всегда «шестерка». Прямо, сколько мы с Лёхой себя помним, столько эта «шестерка». Она старше нас была! И он всегда ее чинил... У него мечта была голубая — «сто двенадцатую» купить. Мечтал, мечтал, а сам свою старушку чинил... Да... Не получалось никак по деньгам, чтобы вот машину поменять... По деньгам вот никак... А он все равно не унывал, говорил: «Погоди, Юлена, мы еще всем покажем...» Я когда свою «реношку» в кредит взяла, ему сказала, типа, вот, батя, смотри, радуйся. Даже шампусиком с ним чокнулась. В мыслях. С фотографией батиной.

М а к с и м. А...

Р о м а н е н к о. Он в дорожном отряде работал, а их расформировали что-то. Стали они как частная лавочка, то тут, то там. Армяне какие-то пионерлагерь под дачу купили, батя им асфальт ло́жил, а это — что потопаешь, то и полопаешь. Много за один раз поло́жил, пришел домой, лег чего-то, вздыхал, ворочался. Я еще спросила: «Бать, может, врача вызвать?» А он: «Ничего, отлежусь, погоди, Юлена, мы еще всем покажем...» И умер. Видно, не судьба ему на но́вой «реношке» покататься. (*Пауза.*) Короче, вымыла машину, сама намылась, села телик смотреть — «Минуту славы».

М а к с и м. Хорошо, а как сложился понедельник?

Р о м а н е н к о. Да нормально, обычный день. К вечеру, конечно, устала. А тут еще пробки эти. Главное, все едут, как хотят, и идут тоже. Это в протоколе зафиксировано — нам дали зеленый, мы и поползли, но медленно, и пешеходы тоже идут. Так и бродят между машин, как я не знаю. Стадом вообще. И дед этот, потерпевший, он кулаком мне по капоту как двинет. Я еще окошко открыла и говорю: «Не имейте привычки стучать по машинам». Я ему на «вы», а он как пошел на меня матом грубить! И палкой своей, тростью этой по лобовому! Тут меня переклинило, я из машины выскочила, трость выдернула у него... От него водярой разит, пьяный совсем, главное, старый такой дед, а пьяный, только с виду здоровый, а я его пхнула маленько, он и бухнулся... Ну я и... Вдруг злость такая, даже в голове шум... Потом уж, когда кровища булькать стала, я сама и «скорую» вызвала. Только она поздно приехала. Счас ведь как — мигалки отменили, так крутые «реанимацию» или «скорую» нанимают, она паровозом идет, дорогу им расчищает. А люди, они что, они же не знают — это «скорая» к больному спешит или крутые. На всякий случай думают, что крутые, и не пропускают... Потому что...

М а к с и м. Пробка!..

Р о м а н е н к о (*соглашаясь*). Пробка...

М а к с и м. Пробка... Скажите, кто-то попытался вмешаться? Когда вы... С потерпевшим... Кто-то пробовал воспрепятствовать?

Р о м а н е н к о. Да нет, тут как раз зеленый дали, все и поползли... Пробка. Всем домой охота... (*Помолчав.*) Вот если бы я начальством большим была, я бы вообще по-другому все организовала.

М а к с и м. Что бы вы организовали?

Р о м а н е н к о. Да все! Движение в городе. И про стариков тоже. Чтобы под колесами не мотылялись. Еду бы им на дом приносили. А на воздух выводили бы организованно. Прогулочными группами.

М а к с и м. Мысль хорошая. Понятно. Скажите, Юлия. Вы спортом занимаетесь?

Р о м а н е н к о. Да не особо. В детстве плаванием маленько... Плавать люблю, только редко, когда мне плавать-то, если и учеба, и работа, в бассейн не получается, только если вот летом выберусь куда...

М а к с и м. Как же вам это удалось? Как вы физически смогли такое?

Р о м а н е н к о. Да сама не знаю. Гнев большой вдруг... Батю вспомнила.

М а к с и м. Но вы же субтильная. А потерпевший весил около ста двадцати килограммов?

Р о м а н е н к о. Машину жалко, батю жалко... Гнев такой, и жалость... Жалость, прямо вот...

Максим начинает хохотать. Сперва он пытается бороться со смехом, но сдается и хохочет в голос.

М а к с и м. То есть это все от жалости? Хрупкая девушка сбивает с ног пенсионера шестидесяти восьми лет и на глазах у изумленной публики засовывает ему трость в анальное отверстие, отчего он умирает в Городской клинической больнице имени медсантруда?

Максим хохочет, Романенко молчит. Нахохотавшись вдоволь, Максим переводит дыхание, хлопает себя по карманам, достает белый носовой платок, хочет утереть выступившие от смеха слезы.

Р о м а н е н к о. Мне пожизненное дадут, да?

Максим не отвечает, с белым платком в руке.

Дом Максима. Филипп в камуфляжной одежде вкусно пьет чай, один за большим столом, там же, где Максим беседовал с Линой Петровной.

Максим входит стремительно, на ходу протягивает Филиппу руку.

М а к с и м. Замерзли? Вот и зима уже... Накормили вас? Коньяку хотите? Ну как? Подружились с Ермолаем?

Ф и л и п п. Кто его так?

М а к с и м. Дети. Знаете, бывают такие дети, которым на самом деле не следовало бы появляться на свет...

Филипп усмехается. Максим смотрит, как он пьет чай.

М а к с и м. Что бабушка? Сильно на меня сердится?

Ф и л и п п. Она на всех всегда сердится. Характер такой. «Учительница первая моя»...

М а к с и м. Учительница должна быть доброй.

Ф и л и п п. Не знаю, не встречал.

М а к с и м. Но вы же сами собирались стать учителем?

Ф и л и п п. Да ничего я не собирался. Про универ я и думать не смел, где мне... Поступил в пед, на географию, на платное... Там бюджетные места за три года вперед расписаны, такие детишки, из хороших семей... Самые бедные...

М а к с и м. А почему география?

Ф и л и п п. Люблю. Да фигня все это, на самом-то деле. Учитель по географии! Смех... У нас в школе географичка дальше Мытищ никуда не выезжала. Очень любила про Латинскую Америку рассказывать.

Максим пристально смотрит на Филиппа. Филипп ставит чашку на блюдце. Вопросительно смотрит на Максима.

М а к с и м. Извини, показалось... Ты на одного человека похож...

Ф и л и п п. Все на всех похожи. Особенно, кто в телевизоре. Я даже иногда думаю, может, на самом-то деле никого и нет? Это вместо всех людей артисты работают? Один президента играет, другой — маньяка, третья — еще там кого... И артистов уже не хватает...

М а к с и м. Это известно, в психологии описано, такие заблуждения характерны для тех, кто в замкнутом мире живет...

Ф и л и п п. В замкнутом, не в замкнутом...

Помолчали.

(Тут должна быть именно такая вампиловская интонация, мужская дружба, ни в коем случае не надо решать этот диалог как гомосексуальное соблазнение!!!)

М а к с и м. Слушай, а хочешь?.. Хочешь путешествовать? Пошлем все к чертям собачьим... Махнем куда-нибудь вместе? В Коста-Рику? Ты же географ, тебе надо... Прошерстим обе Америки, чтобы мало не показалось, а? И гори оно все огнем... Надо видеть мир смолоду, пока охота, пока интересно...

Ф и л и п п. А супруга ваша тоже поедет?

М а к с и м. Она тут подождет. У нее храм, приют собачий, Дом малютки... Да и ну их всех совсем... Без баб обойдемся... (*Пауза.*) Правильно мне бабуля говорила, что вы чудак большой.

М а к с и м. Поехали, а?

Филипп не отвечает. Максим начинает сумбурный монолог.

М а к с и м. Знаешь, у меня был друг... Давно. В молодости. Мы с ним мечтали путешествовать, а тогда нельзя было... То есть мы, конечно, ездили там в Крым, на Кавказ, в Прибалтику... Автостопом, а то еще в поездах, зайцами, на перекладных... То есть мы нормально как раз поездили, по тогдашним-то временам... Я все ему обещал, что скоро разбогатею... Я хотел разбогатеть, чтобы ему помочь... Он был художник... И я раньше тоже рисовал... У меня не получалось... Мура какая-то... Я и стихи писал, стыдно вспомнить... Пень я в этом смысле... А у него все получалось... Он был гений... Но тогда, знаешь, было сложно... И вот я ему говорил, погоди, я скоро разбогатею, у тебя вообще будет своя галерея и черт в ступе и мы поедем с тобой по белу свету, куда захотим... Так он и не дождался... Припоздал я разбогатеть...

Ф и л и п п (*медленно*). Что же с ним случилось? С художником?

М а к с и м. Там такой мрак был, нищета такая... У него девушка была, родила от него. А мать ей не разрешила с ним регистрироваться, вообще его за человека не считала. Общаться с ним запрещала, нормально? Она ей нарочно не говорила, если он звонил. А ему сказала: «Не звони ей, у нее жених математик, умнющий, она с ним в Америку уезжает, а тебя знать не хочет...» И он тогда запил конкретно и из окна выбросился, утром, я потом на опознание ходил... (*Пауза.*) Это я про него, что он мечтал путешествовать...

Ф и л и п п. А что же девушка с ребенком?

М а к с и м. Уехали вроде... Я потом звонил, на меня эта мамаша — не смей сюда звонить, рвань... Дрянь баба, в общем... Давно все было... Саня мой... Хорошо, хоть крест ему на могилу поставил. Белый. Каменный.

У Максима слезы на глазах. Филипп молчит в полном оцепенении.

М а к с и м. Ладно, прости, что-то я разнюнился... Старею, что ли? Ты молодой... Похож на него чем-то... Только у тебя все по-другому будет, хорошо будет. Ты так и знай. Столько всего тебя ждет... Путешествия... Корабли и города... Вдали музыка и огни... Сколько на свете прекрасных, светлых, белых городов, где с океана дует свежий ветер, а люди веселые и красивые...

Пауза. Филипп молча встает и идет к двери.

М а к с и м. Ты что?.. Я что-то не то?.. Погоди, ты меня не так понял!

Ф и л и п п. Извините, мне сейчас домой надо.

М а к с и м. Я скажу, тебя отвезут...

Ф и л и п п. Я лучше пешком... Мне пройтись... Подышать...

М а к с и м. Завтра придешь?

Не ответив, Филипп уходит.

Экран: зал суда. Кто-то в мантии долго читает. Лицо девушки постепенно изменяется — от угасшего до изумленного. Мы четко видим, без звука, что она переспрашивает: «Я? Меня?» Она закрывает лицо ладонями. Много-много вспышек фотоаппаратов.

Дома у Филиппа мать и бабушка смотрят телевизор. Филипп приходит с мороженым в руках.

Ф и л и п п. Бабушка...

Он напряженно смотрит на нее. Она досадливо машет на него рукой, жадно глядя в телевизор. Тишина.

Л и н а П е т р о в н а. Он ее выкупил... Он выкупил убийцу.

Л и з а (*робко*). Он адвокат. Он сумел доказать...

Л и н а П е т р о в н а. Он богач! Он ее выкупил! Убийцу! Освобождена из-под стражи в зале суда... Она теперь будет жить, как ни в чем не бывало! Разъезжать на своей иномарке... Нет, это конец света... Какое грубое попрание всего...

Ф и л и п п (*кричит*). Бабушка!

Л и н а П е т р о в н а. Что тебе?

Ф и л и п п. Хочешь мороженого?

Не понимая, мать и бабушка смотрят на него. Филипп встает.

Ф и л и п п. Спрашивается, за что я всю жизнь ненавидел речку Рубашку? Разве она виновата? Выясняется, что она вообще ни при чем.

Обе женщины помертвели.

Ф и л и п п. Мама! Ты правда собиралась выходить замуж и увозить меня в Америку? Да? Жених у тебя был, такой умный весь, математик какой-то...

Мать молча с ужасом смотрит на него.

Ф и л и п п. Не собиралась? Нет? А вот бабушка говорила, что собиралась. Бабушка сказала моему отцу, что ты уезжаешь в Америку и чтобы он больше нам не звонил. Бабушка, ты пошутила, что ли? Вы обе, что ли, пошутили немножко?

Л и н а П е т р о в н а. Как это просочилось?.. Кто?.. Это бред! Это все бред, вранье! Это какие-то бывшие друзья, пьянь, алкоголики, художники...

Филипп хватает бабушку обеими руками за горло и душит. Она борется с ним, сопротивляется, впивается ногтями в предплечья, в запястья...

Лиза жует и отрешенно смотрит, как Филипп душит бабку, и не делает ни одного движения, чтобы прекратить это. Затем не спеша подходит к ним, неловко топчется и тоже принимается беспомощно стучать по бабкиной голове маленьким, сухим, почти старческим кулачком.

Начинается пресс-конференция Максима.

И з з а л а. Это сенсация. Беспрецедентный случай.

М а к с и м. Просто ей попался внимательный адвокат.

И з з а л а. То есть вы считаете, что это законно?

М а к с и м. Я разобрался и сумел доказать, что Романенко может отбывать наказание условно. Я нахожу это справедливым. Это мой ей подарок. Я люблю делать подарки. Чудеса. Помоему, встретить Новый год дома, а не в сизо — неплохой подарок, а? Я также оплачиваю двух телохранителей для Романенко, на случай дубины народного гнева.

И з з а л а. Да вы просто любите эпатировать общество! Вы эпатажник! Скучающий богач!

М а к с и м. В зале есть доктор? Дайте даме успокоительное.

И з з а л а. И все же, чем вы руководствовались?

М а к с и м. Мне показалось, что из нее может что-то выйти. Ну, какой-нибудь там самый старший менеджер. Что у нее есть перспективы. А у потерпевшего, как мы видим, их вовсе не было. Просто девушки — честные труженицы нравятся мне больше, чем старые пьяные матерщинники.

И з з а л а. А закон, который вы продвигаете?

М а к с и м. Вы еще взмолитесь, чтобы он был принят.

И з з а л а. Зная вас, трудно поверить, что вы помогли обвиняемой освободиться бескорыстно.

М а к с и м. Я только попросил ее позаботиться о Ермолае...

И з з а л а. Кто этот Ермолай?

М а к с и м. Моя собака. Дворняга. Слепой пес. Я отобрал щенка у детей, которые выкалывали ему глаза.

И з з а л а. Я согласна, что это может произвести тяжелое впечатление, но проблема детской жестокости...

М а к с и м. Тут проблема не детской жестокости, а проблема детей, которым не следовало бы появляться на свет. Их тут не ждали. На них не рассчитывали. Их никто не хотел. И когда масса этих детей превысит критическую, могут начаться неприятности... Да, я всего лишь попросил ее позаботиться о Ермолае, в том случае, если меня и моей супруги не будет на свете.

И з з а л а. Умирать собираетесь?

М а к с и м. Мало ли что... Скоро война.

И з з а л а. С кем?

М а к с и м. Со всеми. Всех против всех.

Пауза. Журналисты смеются. Никто не задает вопросы. Максим улыбается. Говорит совсем по-другому. Говорит тепло, доверчиво, словно радостно делясь своим открытием.

М а к с и м. А знаете, что собаки видят все черно-белым? Смотрят, смотрят, смотрят черно-белое кино про людей... Так вот, людям надо бы жить так, чтобы собакам не было скучно и стыдно смотреть это кино. Если, конечно, им еще не выкололи глаза какие-нибудь детишки... Спасибо за внимание. Всего доброго...

Уходит.

Экран. На экране Романенко в больших темных очках идет по предновогоднему городу, музыка звучит, Деды Морозы тусуются возле украшенных елок на площадях и бульварах, иллюминации искрятся, клубится морозный пар, автомобили, толпящиеся в пробках, сигналят...

Громкая веселая музыка... И под музыку — Новый год у Филиппа. Трое мирно наряжают елку и накрывают на стол. Филипп в белом свитере. Бабушка в шейном корсете. Пишут желания на клочках серпантина... Поджигают клочки... Кидают пепел в бокалы с шампанским... На матери малиновое платье.

Музыка звучит все громче.

Затемнение.

Свет.

Новый человек стоит на сцене, неловко щурясь.

Новый человек. Я знаю, я! Меня учили, я читал, мне рассказывали, я знаю! Я расскажу, как все на самом деле было. Я с самого начала... Был Советский Союз. Там было плохо. Люди стали уезжать в другие страны и увозить Советский Союз с собой. Его совсем не осталось. Стало другое. Было много чего, и президенты жили в мавзолеях. Молодежь из соседних стран приезжала в Москву, там ходила в оранжевых жилетах и собирала мусор. Смотрят соседские правительства: где молодежь? Стали звать ее обратно. Но молодежь уже не понимала на родном языке, всё собирала мусор, плохо выглядела и боялась милиции. А в Москве государство хотело, чтобы все жили хорошо и богато. Чтобы бедных не было. Но бедные всё были и были. Не кончались никак. Государство стало думать. Создали комиссию... Спасаясь от закона о стерилизации по социальным показаниям, православные и просто малообеспеченные семьи прятались в лесах. Мои родители в числе прочих тоже бежали в нежилые деревни между Псковской и Смоленской областями, и на реках Курочка, Вишня и Рубашка основали что-то вроде коммуны. Там много детей родилось. И я! Места укромные, глухие, природа нетронутая, далеко... Так что когда начались все эти неприятности, мы их совсем не почувствовали. Жили себе и жили. Жалко, что мы никогда не увидим Москву и Питер — говорят, это были необыкновенные города. Мама даже плакала, когда узнала, что их больше нет. Говорят, теперь будут строить новую Москву и новый Питер одновременно, в одном городе, чтобы больше не было войны. И наша страна будет называться Суверенное административно-территориальное образование Свято-Москвоград и Сочинское благочиние. Длинновато, но лучше, чем совсем без страны. А мы станем в этой стране населением. Закон о стерилизации отменили, потому что народу и так почти совсем не осталось. Я даже думаю, может, это нарочно кто-то так хитро придумал, чтобы мы спрятались и уцелели?

Война между Москвой и Питером, начисто уничтожившая оба города, нас не коснулась, но мы счастливы, что она кончилась и что с Божьей помощью в результате кратковременного военного вмешательства к власти пришла ее величество госпожа верховный менеджер по стабильности и демократии... Я уже видел газету, настоящую газету с ее портретом... Она хорошая. У нее старая, совсем слепая собака... Все позади... Все впереди...

S U M M A R Y

Elena Gremina
In search… are authors
Preface to the enquette for scriptwriters on TV.

Dramatist, you are trapped by TV
The enquette for scriptwriters of New drama concerning their work on TV-series

Olga Mikhailova
Our business
Young writers at the festival in Lyubimovka.

Nina Tsyrkun
Economy regime
Berlin-2009.

Marina Latysheva
Illness of the leftism
Politics as the subject matter of Berlinale.

Evgeny Gusyatinsky
Classics that have not been there
Review of Claudia Llosa's THE MILK OF SORROW (Spain — Peru).

Claudia Llosa:
«Easy way» is a permanent war»
Interview with the filmmaker.

Zara Abdullayeva
A little big man
Review of Adrian Biniez' THE GIGANT (Uruguay — Germany — Argentine — Netherlands).

Adrian Biniez:
«Language of film is a body language»
Interview with the filmmaker.

Anton Dolin
A train is moving on…
Review of Manoel de Oliveira's ECCENTRICITIES OF A BLONDE HAIR GIRL (Portugal — France — Spain).

Elena Stishova
Love as powerful as death
Review of Andrzej Wajda's SWEET RUSH (Poland).

Marina Drozdova
Chicken wings
Review of Francois Ozon's RICKY (France — Italy).

Tamara Dondurei
Too much Norway
Review of Rune Denstad Langlo's NORTH (Norway).

Natalya Sirivlya
The battle of a beaver and a goat
Review of Boris Khlebnikov's HELP GONE MAD (Russia).

Andrei Fomenko
Photography: aesthetical adaptation
On evolution of photo imagery.

David Kipen:
«Do you think director is the major figure in cinema?»
Interview on the role of a writer taken by Ekaterina Samylkina.

Tilda Swinton
A letter to a boy from his mother
The noted actress shares her thoughts on art.

Mikhail Durnenkov
Trash
A play.

Mikhail Durnenkov
Ars longa!
A play.

Yaroslava Pulinovich
Natasha's dream
A play. Monologue

Ksenia Dragunskaya
Jam
A play.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

18 МАЯ 2009

09-25590

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (499) 151-5651, 151-3779. **Факс** (499) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 14.04.09. Подп. к печати 29.04.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,87
Заказ 81014. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: (499)151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (499) 151-5651, 151-3779
Fax (499) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2009

ЛЮДИ ИКС: НАЧАЛО
РОСОМАХА
В КИНО С 29 АПРЕЛЯ
www.x-origins.ru
MARVEL

КОГДА НАСТУПИТ НОЧЬ, НАЧНЁТСЯ БИТВА

НОЧЬ В МУЗЕЕ 2

В КИНО С 21 МАЯ

www.museum2.ru

ТНТ - Это

ЛУЧШИЙ АНТИДЕПРЕССАНТ

Прижало?

Мрачняк!

Плющит?

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АНДРЕЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, В.ГУДКОВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Т.ДОНДУРЕЙ, Д.КОММА, И.КУШНАРЕВОЙ, С.ТРИМБАЧА, И.ЩЕРБАКОВОЙ, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Россия для русских?
Кинообразование: есть ли надежда на завтрашних мастеров
Зачем государству артхаус

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

"МОРФИЙ" Алексея Балабанова
"РОССИЯ 88" Павла Бардина
"ОПЕРАЦИЯ "ВАЛЬКИРИЯ" Брайана Сингера
"СИНЕКДОХА, НЬЮ-ЙОРК" Чарли Кауфмана
"ЧЕТЫРЕ НОЧИ С АННОЙ" Ежи Сколимовского
"НИЧЕГО ЛИЧНОГО" Тони Гилроя
РОТТЕРДАМ-2008

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ГРИГОРИЙ ПУЗЕНКОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ОЛЕГ МОРОЗОВ
ИВАН ШИРЯЕВ
ГАЙ МЭДДИН

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

КВЕНТИН ТАРАНТИНО
ФРАНСУА ОЗОН
БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ
СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Лидеры ТНТ о комедийном ТВ
Развлекательное телевидение

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Нана Гринштейн. БЫТЬ
Екатерина Нарши. ТЕНЬ ДЕРЕВА

2 0 0 9